De beweging van tachtig

Een cultuurhistorische verkenning in de negentiende eeuw

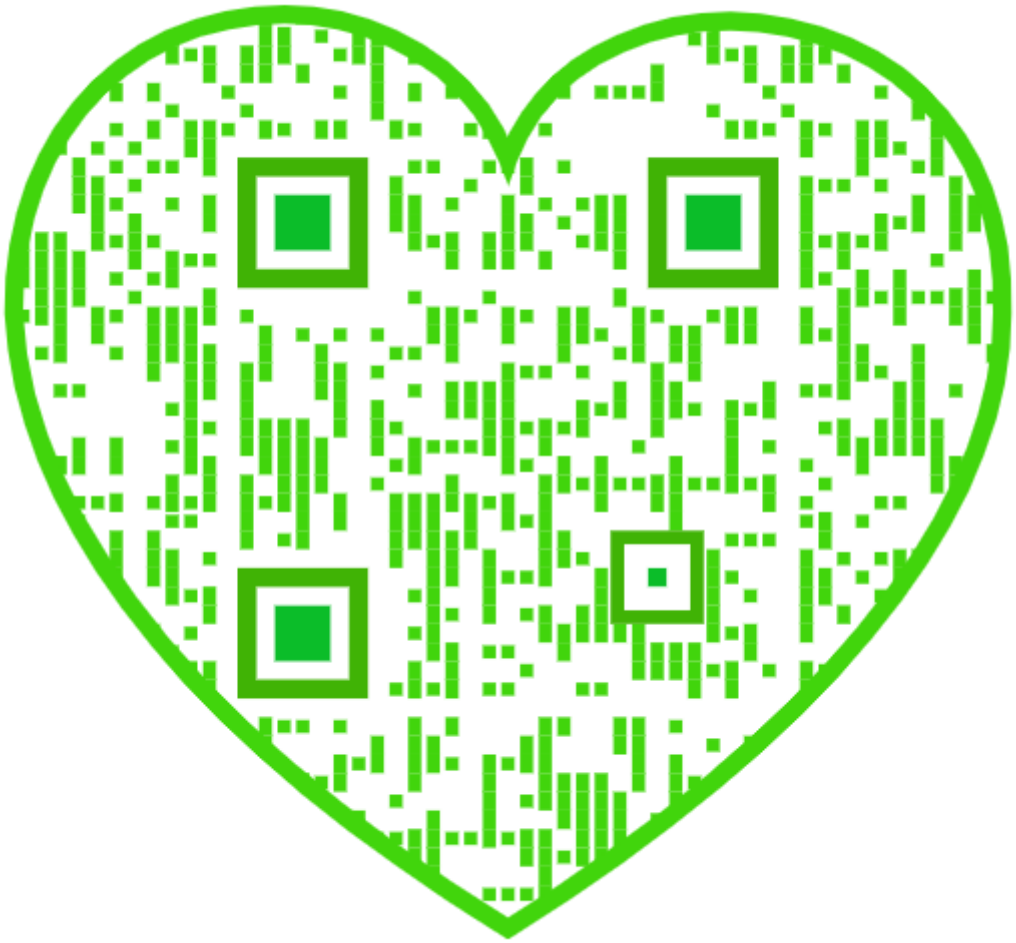
Gerben Colmjon

bron
Gerben Colmjon, *De beweging van tachtig. Een cultuurhistorische verkenning in de negentiende eeuw*. Het Spectrum, Utrecht / Antwerpen 1963

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/colm004bewe01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Ten geleide en ter rechtvaardiging

I

Alnaar de twintigste eeuw voortschreed, werd het stiller op het bezoekuur in de Haagse Regentesselaan 176. De mederedacteuren, medewerkers en vereerders van De Nieuwe Gids stierven gaandeweg en er kwamen nauwelijks nieuwe voor in de plaats; bovendien was er allengs een verwijdering (die eer toe- dan afnam) ontstaan tussen de redactie-secretaris Kloos en velen die voor de Nederlandse letteren voelden; niet zozeer door ongunstige kritieken van Kloos (die zich met het werk van jongere generaties ternauwernood inliet) dan wel door de omstandigheid dat hij als criticus en dichter steeds onbelangrijker werd en met zijn latere produktie zijn oude reputatie schaadde. Ernstiger was nog, dat hij een steeds groter deel van het publiek mishaagde door hoe langer hoe meer zijn vroegere medestanders te kleineren. Vosmaer was het eerst het kind van de rekening geworden, Verwey daarna, Van Eeden vervolgens; ook op Couperus, Gorter, Aletrino, Potgieter en Huet, ja op wie al niet, had hij afgegeven; en alnaar het tijdschrift ouder werd en zijn echtgenote Jeanne Reyneke van Stuwe driester (en triester) achter de schermen optrad, daalde het peil van het orgaan. De Nieuwe Gids, of de familie Kloos, was zeker niet door een kring van vijanden omgeven op het laatst, zoals Kloos' weduwe het voorstelde aan het eind van haar hysterisch geschrift *De Waarheid*, in 1950 min of meer clandestien verschenen, waar ze zich uitte: ‘Ik voel mij soms als in een vesting, belegerd door jakhalzen en wolven, die er op wachten tot mijn voorraad ammunitie en mijn voedsel verbruikt zal zijn...’; erger was veeleer, dat niemand het maandblad ten slotte meer au sérieux nam.

Het was dan ook reeds bij Kloos' leven ontaard tot een familieblad van laag allooi, waarin alles draaide om de figuur van de redactiesecretaris. Voldeed iemand eens aan een uitnodiging zijn opwachting in de Regentesselaan te maken, dan ontving het echtpaar hem in optima forma; men ‘ontving’, waarbij mevrouw Kloos niet alleen de honneurs waarnam maar ook het gesprek leidde. De gastheer stak met veel gepaf de ene sigaar na de andere aan en hulde zich in rookwolken, en de echtgenote stelde haar eerste vraag, in

deze geest: ‘Meent u ook niet dat De Nieuwe Gids nu wel over de hele linie getriomfeerd heeft?’ (Nota bene nog tegen de dertiger jaren van deze eeuw.) Wanneer de verbaasde bezoeker nog zat te overwegen of hij zou antwoorden dat De Nieuwe Gids al in 1900 over de hele linie van onze letteren had doorgewerkt, óf dat hij zou zeggen dat het tijdschrift al lang had uitgewerkt en het heel nodig zou zijn dat er een nieuwe Nieuwe-Gids-beweging kwam, was de gastvrouw al aan haar tweede vraag toe, die bijvoorbeeld luidde: hoe die of die van des bezoekers kennissen over de Beweging van Tachtig dacht. En zou op zijn beurt de aangesprokene hebben willen vragen: ‘Wat was eigenlijk de oorsprong van Tachtig?’, dan zou zij onmiddellijk vol vuur hebben uitgeroepen: ‘Maar dat was Willem Kloos!’

Willem Kloos was (op die eerste etage in de Regentesselaan) de alfa en omega van heel de tachtiger beweging, en dit werd daar niet slechts mondeling verkondigd doch ook hoe langer hoe uitdrukkelijker in De Nieuwe Gids zelf. Van den beginne af had het Kloos, ondanks zijn verlegen optreden in gezelschap, nimmer aan zelfgevoel ontbroken; reeds het vijfde sonnet in zijn *Verzen* van 1894 toch (eerst afgedrukt in De Nieuwe Gids van april 1886) zet in met de regel: ‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten’; in het zestiende ziet men, dat men ééns van hem zal verklaren ‘Hij was groot’, in het zeventiende staat: ‘dit Boek, welks faam zal groeien met den Tijd’, in het tweeëntwintigste: ‘Maar *Ik* zal heerlijk in mijn Vers herrijzen’, en in het negen-enzestigste komen de van nog minder bescheidenheid getuigende regels voor:

> *Gij zijt mijn Aarts-verrader, maar ik zal*
> *U zeegnen van 't Hoog Hout, waar 'k straks aan hang..*

Men kan dit alles over het hoofd zien door er van uit te gaan dat Kloos hier dichter was; maar een niet geringe, onbetamelijke zelfoverschatting sprak er toch stellig uit de woorden waarmee hij in De Nieuwe Gids van 1894 (II, p. 2) al zijn mederedacteuren uitgeleide deed: ‘De redactie van De Nieuwe Gids ontbond zich vriendschappelijk en liet aan den oprichter en eersten ideeën-aangever de plaats, die zij wisten dat hem rechtens toekwam: het opperbestuur over den toestand, door hem altijd voorzien en voorzegd, en gedreven met hun lofwaardige hulp en onwaardeerbaren raad.’

Kloos was inderdaad, en terecht, gewaardeerd, maar toch ook ontzien en over het paard getild. Men hore Van Deyssel in 1896, in een zogenaamde *Studie over Kloos* (in de vierde bundel van zijn *Verzamelde Opstellen* opgenomen):

‘Ik voel mij als schrijvend U een liefdesbrief, een liefdesbrief aan U, den slanken prins met teëre handen, met edelen val van gouden haar, en met oogen, die ik nauw' naderen durf met mijn gedachten, de allerschoonste zielelicht-door-trokken steenen op de aarde.’ En:

‘Gij zijt meer dan de Koningen, meer dan Priesters zijn.
Gij zijt de schoonheid zelf, tot zichtbaar geworden God in een mensch.’

Er zouden weldra andere liefdesbrieven komen. Op 10 november 1898 uitte de Haagse dichteres-debutante Jeanne Reyneke van Stuwe zich op de volgende geëxalteerde wijze tegenover de haar onbekende Nieuwe-Gids-redacteur Willem Kloos te Bussum:

‘O, wat hebt U me innig, innig gelukkig gemaakt met Uw brief! Hoe zal ik U daarvoor óóit genoeg kunnen danken! Dat juist U, *U* me zooveel moed hebt gegeven, die me inspireeren zal tot krachtiger kunnen! O, ik ben in één verrukking gekomen door Uw woorden. Ik zou mijn groote, dankbare blijdschap wel willen uitjubelen ... dat ik iets kan, - misschien iets wórden zal...

O, wat is het toch heerlijk, heerlijk dat U me geantwoord hebt ... en vooral, dat U me hebt aangewezen, wat U goed-vondt in mijn verzen.’

Nadat Kloos haar op 2 april 1899 te Bussum ontmoet heeft en haar daarna geschreven met de aanspraak ‘Liefste Jeanne’ valt zij in reactie hierop uit: ‘O, lieveling, die je bent, mijn God, wat maak je me gelukkig! O, die brief, die brief van jou, dien ik kus en kus...’[1]

Wanneer vervolgens de aanbidder zijn opwachting in Den Haag heeft gemaakt, drukt Jeanne's zuster Jacqueline zich aldus uit: ‘“Moeder”, zei ik, toen hij weder naar Bussum vertrokken was, “moeder, de *grootste* dichter van Nederland is geweest in ons huis.”’[2]

En zo uitte een (in de letteren totaal onbekende) mr R.H.J. Bakker zich nog in het augustusnummer van De Nieuwe Gids (1925):

‘Willem Kloos. Wanneer gij dezen naam hoort, is het u dan niet, of gij, temidden van een bruisende zee, een donkere rots het hoofd ten hemel óp ziet dragen? Ja, een onwrikbare kolossus lijkt deze man, die alle aanvallen met dezelfde kracht heeft doorstaan als een rots, waartegen de golven zich jaar na jaar te pletter hebben geslagen’ (p. 401). Verderop leest men in dat stuk: ‘Er is gezegd, dat zelfs priesters knielen voor god Kloos’ (p. 402). En men citeert H. de Boer,

1 Uit *Liefdesbrieven van Willem Kloos en Jeanne Reyneke van Stuwe*, 1927.
2 Haagsche Vrouwenkroniek, 5 juli 1919.

die zei: ‘Hij is méér Mensch geweest dan Vondel, dan Hooft, dan Bilderdijk, dan Gezelle.’[1]

Het hoeft geen verwondering te wekken dat Kloos, die geen al te stabiele natuur bezat, door een en ander het hoofd op hol, althans ietwat in de war, werd gebracht en dat het zijn eigendunk deed toenemen. Zodat hij zich allengs voor belangrijker figuur ging houden dan hij ooit gedaan had, en van dit standpunt uit ook zichzelf als de centrale figuur, ja de bron van al het nieuwe van Tachtig, aan de wereld ging voorstellen. Waardoor uiteindelijk menigeen in een waan kwam te verkeren als Donkersloot destijds, die in 1929 in zijn proefschrift zei: ‘De volledige vernieuwing in het gebruik der taal door Nederlandsche schrijvers, welke het essentieele is der beweging van '80, is van Kloos uitgegaan en door hem geleid en verwezenlijkt.’ En waardoor zelfs de Utrechtse ‘Dr. W. Kloos-Vereeniging’ er toe kwam een ‘Kloos-bloc’ in de handel te brengen met de volgende aanprijzing (nota bene in De Nieuwe Gids opgenomen, 1937, I, p. 488):

‘Er wordt in Nederland zeer veel geschreven in vers- en in prozavorm. Maar beseffen onze tegenwoordige schrijvers wel, dat hun uitdrukkingsmiddel, het woord, de taal, het woord en de taal zijn, hun gegeven, hun geleerd door den Tachtiger Kloos, en berusten op Zijn inzicht, Zijn vondsten, en dus Zijn creatie zijn?...

Het thans gangbare, algemeen verstaanbare en te aanvaarden woord is Zijn initiatief, Zijn vernieuwend voorbeeld, Zijn geniale volharding te danken.

En daarom ... op iedere schrijftafel moet zijn naam gefluisterd worden; dagelijks moet men zijn beeltenis kunnen aanschouwen.’

Hierop volgt een lyrische beschrijving van de afbeelding naar Kloos' portret door Antoon van Welie. De keuze van dat portret, schrijft de propagandist, Hans Stellwag, wil uitdrukken ‘dat Kloos geen legende is, geen abstract begrip, maar dat hij leeft tusschen ons volk ... Beziet dat grootsche Dichtersgelaat. Er ligt een paarse passiehuid, die de tweede, laagste lip neertrekt als in lust. Maar dan die oogen. De oogen lijden, want zij schrijven de baan van 't menschen-

1 Deze illustere bijdrage bevat voorts een stukje interview waarin Kloos, in het bijzijn van zijn vrouw, verklaart: ‘Mijn betrekking tot het Willem Kloos-fonds is *uitsluitend* deze: dat ik het eerepatronaat daarover heb aanvaard’ (p. 414). Terwijl dat fonds allereerst was opgericht om het echtpaar Kloos te steunen. Dat het dit ook werkelijk deed, maakte het bestuur van het fonds na het verschijnen van die augustusaflevering in Het Vaderland bekend.

hart.’ Na een rij puntjes komt dan de slagzin: ‘Holland is Kloos-land! Voor nu en altoos.’

Geen wonder, dat iemand die zich J.G. de Ridder tekende, een stuk in De Nieuwe Gids van februari 1943 besloot met de tirade, dat het nageslacht met bewondering zal spreken van ‘het wonder van Tachtig, dat in eerste linie was het wonder van Willem Kloos’.

Ter gelegenheid van Kloos' zestigste verjaardag, in mei 1919, bracht een andere ridder (doch een beter bekende), André de Ridder, een ‘Groet uit Vlaanderen’, waarin hij schreef: ‘De beweging van '80, De Nieuwe Gids, Kloos, 't zal alles een legende worden, misschien, voor wie later terug zal blikken naar onzen tijd...’

Inderdaad dreigden er vreemde legenden, in het bizonder over en door Kloos, te ontstaan; welke men echter bij stukjes en beetjes is gaan bestrijden, totdat deze tegenwerpingen een, zij het nog niet volledige, samenvatting vonden in onze *Oorsprongen*. In de volgende afdeling van ons betoog geven we van de hoofdzaken ervan een aaneengesloten overzicht.

II

In De Kroniek (van Tak) van september 1896 kondigde dr Hein Boeken de *Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis* aan, met de inzet:

‘Hij gaf de bouw-stoffen van eene te schrijven literatuurgeschiedenis van het daar genoemde Veertien-tal jaren; zal men dus voortaan zich tot Kloos wenden om te weten wat onze ouderen, wat onze tijdgenooten in die jaren gaven en wilden en konden, waarnaar zij hebben gestreefd en waarin gefaald?’

Men ziet, Boeken drukte zich nogal voorzichtig uit, maar in werkelijkheid héét men zich tot Kloos gewend om ingelicht te worden: d'Oliveira deed het, Donkersloot deed het, om maar te zwijgen van De Raaf. Er waren evenwel ook al vrij vroeg lieden die minder geloof hechtten aan de wijsheid van de ‘Meester’, en die op eigen onderzoek uittogen.

Het was in 1891 dat Kloos het nodig oordeelde Vosmaer's nagedachtenis aan te randen (‘Vosmaer en Jacques Perk’ in De Nieuwe Gids, p. 294), nadat deze auteur in 1888 was overleden, maar ... nadat Kloos hem nog in 1887 in het tijdschrift had geprezen! Toen zijn vroegere medestander echter stoffelijk was verdwenen, wilde onze gevoelige (wat niet hetzelfde is als fijnvoelende) dichter hem ook geestelijk uit de weg ruimen en hij opende het artikel met de ostentatieve zin: ‘Vosmaer heeft de gedichten van Jacques Perk niet verstaan.’

Tegen deze brutale bewering werd al spoedig stelling genomen door de letterkunde-redacteur van Het Vaderland, W.G. van Nouhuys, die dit verweer herdrukte in zijn *Studiën en Critieken* van 1897. Hij verklaarde reeds toen - wat Stuiveling veel later zou herhalen - dat Kloos uit drang om zich van Vosmaer's vroegere invloed los te maken de waarheid met voeten trad (Stuiveling drukte zich meer verschonend uit) en schreef:

'Voor Kloos was er nog een bizondere reden om vooral zijn gevoelens te toonen. Er bestond iets als een authentiek document van zijn vroegere verhouding tot Vosmaer: de uitgave van Jacques Perk's gedichten, waarbij Kloos een inleiding en Vosmaer een voorrede schreef. In die Voorrede getuigde Vosmaer van "zijn vriend Willem Kloos"...

De uitgave dagteekent van 1882.

Wel vervelend voor Kloos - zijn naam zoo samen met dien van een man die niets van het jonge Holland verstond, die "geen jota van Perk's nieuwe kunst begreep"; en dien hij toch zoo hoog noodig had om zijn gedichten uit te geven.

Heel vervelend voor Kloos - zoo samen met den dichter wiens "Nanno" hij in zijn brieven in één adem noemde met Perk's "Mathilde" [men ziet hieruit dat Van Nouhuys inzage van Kloos' brieven, in het bezit van de familie van Vosmaer, had gekregen] "en waarin hij regels had gelezen bij welke er een rilling van genot door [zijn] leden gevaren was" [d.w.z. toen Kloos Vosmaer's "Nanno" las] - den dichter van wien hij later getuigen zou, dat hij zonder eenigen invloed op de jongeren geweest was!

Ja - heel erg vervelend voor Kloos; op het omslag van Perk's boekje zijn naam naast dien van Vosmaer, aan wien hij in '83 schreef: "Daar kwaamt u mij plotseling te voren, zooals ik u steeds zag, gravis en toch elegans, met uw kalme frischheid en dezelfde attische gratie, die zooveel van uw werk tot een verrukking maakt" - en van wien hij in '90 moet vragen: "Wat kan er dan, in godsnaam, voor verband of sympathie bestaan tusschen hèm, Carel Vosmaer, en dit levende geslacht?"'

Als bewijs dat Vosmaer niets van Perk's kunst begreep, vermeldde Kloos dat Vosmaer Perk's tekst hier en daar wilde veranderen, wat op een verknoeiing zou zijn neergekomen als hij, Kloos, het niet belet had. Wat voerde Van Nouhuys hiertegen aan? Hij schreef (p. 75):

'Op blz. 86 van Jacques Perk's Gedichten begint sonnet XXII met deze verzen:

De kluis, getuige van ons noode scheiden,
Leeft in mijn peinzende herinnering.

De tweede regel is van Vosmaer. En wilt ge weten hoe Kloos daarover dacht? 30 Oct. '83, Vosmaer over de Mathilde schrijvend, zegt hij ten slotte: “Dankbaar, zeer dankbaar ben ik u nog voor uw bijzonder fraaien regel: “Leeft in mijn peinzende herinnering”. Dit is een emendatio palmaria, waarvoor Naber u zijn compleete werken zou vereeren.”’

Tot zover de onthullingen van Van Nouhuys. Hoe reageerde Kloos daar op? Hij liet uit de vierde druk van Perk's poëzie, een aantal jaren later, eenvoudig Vosmaer's sympathieke voorrede weg. Doch er bestond toen nog een openbare mening op litterair gebied en deze protesteerde zodanig tegen die handelwijze, dat Kloos gedwongen werd Vosmaer's woorden in de volgende uitgave weer op te nemen. Hij knoopte daar evenwel een kritische commentaar aan vast. In Stuiveling's proefschrift (*Versbouw en rhythme in den tijd van '80*, 1934) werd op een en ander teruggekomen - achterin stond als stelling VI: ‘Onder invloed van Kloos' artikelen wordt de betekenis van Vosmaer voor de Beweging van '80 onderschat’ - en hierop reageerde Kloos door in De Nieuwe Gids van october en november 1934 te trachten zich te rechtvaardigen, o.a. door een citaat van Vosmaer mee te delen, dat echter in het geheel niet sloeg op de kwestie of hij Perk's capaciteiten wel of niet erkend had. In een antwoord hierop, in Het Vaderland van 10 november 1934, noemde Stuiveling deze voorstelling van zaken ‘niet enkel een grofheid, maar een leugen’.[1]

In 1909 publiceerde d'Oliveira zijn interviews *De Mannen van '80 aan het woord*. Daarin deed Kloos een zonderling verhaal, dat met alle psychologische waarschijnlijkheid spotte, op welke manier hij Perk's nalatenschap ‘gered’ had: hoe hij ‘eens’ bij Perk's vader was aangelopen (terwijl in werkelijkheid Jacques' lijk nog boven de aarde stond); hoe hij de vader vroeg of die wel wist dat Jacques gedichten had nagelaten (ja, ‘maar was dat wat?’ vroeg de man; terwijl Vosmaer werk van de jonge dichter had geplaatst en geprezen in De Nederlandsche Spectator!); hoe Perk was gestorven zonder te zijn erkend (en Alberdingk Thijm had zijn sonnetten op de Academie van Beeldende Kunsten voorgedragen!); hoe ds Perk niet veel voelde voor het uitgeven

1 Herdrukt in *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, 1935, p. 141. In de tweede uitgave, van 1959, geschrapt, als niet meer van actueel belang. Doch wel van litterair-historisch belang!

van de nalatenschap (en hij wilde dit al dadelijk opdragen aan de Amsterdamse wethouder De Marez Oyens, die aan Perk's graf in sonnetvorm sprak!); hoe hij, Kloos, daarop de evenzeer onwillige Vosmaer in de arm nam om in het bezit te raken van de poëtische nalatenschap van de vriend waarmee hij, Kloos, gebrouilleerd was, en wel door Vosmaer wijs te maken dat het werk anders in de handen van de katholieken zou vallen (een tactiek, door hemzelf later ‘een krijgslist’ genoemd), etc.

Van Nouhuys had al een brief gepubliceerd waaruit duidelijk bleek dat de door Kloos gegeven voorstelling in het algemeen niet aanvaard kon worden; Stuiveling gebruikte die brief in zijn dissertatie; Kloos kwam ertegen op in De Nieuwe Gids met een andere brief, en uit deze tweede komt als een paal boven water vast te staan dat het dwaze gesprek van hem met ds Perk geheel uit de duim was gezogen. Stuiveling merkte in zijn bestrijding ook nog ironisch op: ‘Dat zowel Van Eeden als Paap, als Van der Goes, als Erens, mededelingen hebben gedaan over de oudste tijd van '80, die met Kloos' zelfgenoegzame voorstelling van zaken niet te rijmen zijn, is natuurlijk enkel een bewijs van hun aller onbetrouwbaarheid.’

Albert Verwey was de tweede die het slachtoffer werd van Kloos' neiging tot verwringing van de feiten, en wel nadat hij na onenigheden, door Kloos uitgelokt (reeds in '88 had Verwey hem gewaarschuwd tegen zijn drankmisbruik), als redacteur van hun tijdschrift was afgetreden. In een brochure, *Een jongste generatie en De Nieuwe Gids*, liet Kloos, in 1894, P. Tideman het volgende vertellen: ‘Het kan thans wel gepubliceerd worden, dat Verwey de eenige was, die Kloos' “Okeanos” heeft gelezen vóór dit gedicht werd gedrukt en hem, Verwey, zooals men een schooljongen opgeeft thema's te maken, eenvoudig is opgegeven de Persephone-fabel, om die in dien epischen trant te bewerken.’

Kloos heeft nog verschillende keren met dit verhaal geleurd, tot Stuiveling in 1934 in zijn *Versbouw* (p. 143) tot de slotsom kwam dat het niet waar kan zijn (en dat men veeleer mag aannemen dat het jaren na *Persephone* gereedgekomen en verschenen *Okeanos* de invloed van het eerstgenoemde heeft ondergaan). Waarbij Stuiveling verklaarde:

‘Ik ben mij bewust, dat deze conclusie niet minder inhoudt dan een verwijt van onbetrouwbaarheid aan het adres van Kloos; doch de uitlatingen, die deze Tachtiger in de loop der tijden heeft gedaan over de vroegste periode van de Beweging van '80 zijn wel op méér plaatsen in strijd met de historiese feitelijkheid, al blijkt dat ook pas, wanneer men

inzage heeft mogen nemen van nog ongepubliceerde documenten uit die tijd.'

Kloos is op 'Albertje' altijd blijven afgeven, met de restrictie dat deze alleen iets betekend heeft zolang hij de discipel van Kloos-zelf was. In De Nieuwe Gids van 1896-'97 drukte hij het aldus uit: 'de verrukking der epische visioenen en der lyrische woordmuziek, in hem overgevloeid uit een wijdere natuur dan de zijne [....] is gebleken te zijn een schijn' (p. 77). Verderop in die jaargang zei hij het reeds duidelijker: 'Langzamerhand werd zijn onbewustheid weer zichzelf en hield niets van de daarop geworpene Schoonheid over, als alleen wat echo en afschijnsel van het mooie geluids- en verbeeldingsleven, dat hij van zijn meester had geleend.'

Veel erger heeft Kloos het met Van Eeden gemaakt. In de beruchte jaargang 1893-'94 - waarvan Donkersloot schreef: 'Kloos ging schimpend en hoonend tegen al zijn vroegere bondgenooten te keer, en Tideman, als de ordinaire handlanger van een edelman aan lager wal, deed dapper mee en huldigde intusschen Kloos op weerzinwekkende wijze'[1] - in die 'ruïne' van het tijdschrift deed Kloos een eerste, uitvoerige aanval op Van Eeden's karakter, op een manier alsof een kind het stuk geschreven had ('Van Eeden is een geniepige jongen die afkijkt', etc.). Deze vijandige gezindheid groeide in de loop der jaren en kwam wel het sterkst tot uiting in een artikel in De Nieuwe Gids van november 1929, van de hand van de al vermelde mr R.H.J. Bakker, wiens stijl niets van een jurist of van een man had, maar geheel de geest van mevrouw Kloos ademde.[2]

Het stuk heette een 'karakterstudie' en bevatte tal van passages als deze: '[Van de Tachtigers was Kloos] het middelpunt, de kern van den kring, de centrale figuur, een positie, welke Van Eeden, krachtens zijn karakter, hartstochtelijk ambieerde, maar, óók krachtens zijn karakter, nimmer innemen kon. Behoeft het verwondering te wekken, dat t o e n reeds in Van Eeden de jaloerschheid begon te woelen, welke later met zulk een sadistische woestheid losbreken zou? ... Later ... toen een seniele verzwakking Van Eeden zijn speurende, tastende, listige voorzichtigheid vergeten deed, en het zoo lang met kunstige zorg vóorgehouden masker van lievigen, zoetelijken schijn van hem afviel, en hij, ondanks

1 ANTHONIE DONKER, *De Episode van de vernieuwing onzer poëzie*, 1929, p. 55.

2 In De Nieuwe Taalgids, 1957, p. 144, heeft Harry G.M. Prick nog enige gronden aangevoerd dat zij 'met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid' de schrijfster was.

hemzelf, zich toonde in zijn ware gedaante: vol afgunst, opgekropten wrok, en giftige, gierende jaloezie. De ongelukkige', etc. (p. 520).

Het Algemeen Handelsblad van 13 november 1929 sprak zich, onder het opschrift 'Een minderwaardig schotschrift', aldus over dit stuk uit:

'Wie ze [de karakterfouten van een auteur] ondanks het werk aan de kaak tracht te stellen en zich daarbij op losse gezegden van dezen of genen en op particuliere brieven beroept, of op persoonlijke handelingen of uitlatingen, maakt zich schuldig aan practijken die geen nadere qualificatie behoeven.'

Het blad rekende er op, dat de redacteuren van De Nieuwe Gids zouden verklaren de dupe te zijn geworden bij het plaatsen van dit stuk en schreef: 'Wat ons betreft, wij zullen tot dit geschied is, van den inhoud dezer periodiek geen melding meer maken.' Enkele dagen daarop volgde de mededeling in de courant: 'Wij zijn door Willem Kloos' mederedacteuren gemachtigd te verklaren, dat zij de plaatsing van het geïncrimineerde stuk betreuren.'

De aanvallen werden evenwel voortgezet, nu door Kloos zelf, zodra Van Eeden was overleden; hetgeen diens biograaf Van Tricht deed schrijven in Den Gulden Winckel (1934, p. 4): 'Actueel is echter, dat uit de brieven van Kloos [aan Van Eeden] blijkt, hoezeer diens geheugen hem bedriegt, terwijl hij, zonder een naam te noemen, in de N. Gids mededelingen over Van Eeden's karakter en optreden doet. Dit is b.v. in de April-, Augustus- en October-afl. [van 1933] het geval geweest.' En aan het einde van de jaargang 1934 van Den Gulden Winckel (p. 192) voegde Van Tricht in een artikeltje getiteld 'Legendevorming om Kloos' daaraan toe:

'De ontmoeting tusschen Kloos en Van Eeden in 1883. Deze door Kloos 50 jaar later, na Van Eeden's dood, gegeven beschrijving had De Raaf niet mogen aanhalen; als hij al blind is voor de vijandigheid en zelfingenomenheid, had hij moeten zien dat 't een deel is van de serie onwaardige en onware, soms door De Raaf zijns ondanks weerlegde insinuaties, die Kloos jg. 1933 van de N. Gids telkens ten beste gaf.'

Maar ook ondergronds wroette men in de Regentesselaan. 's-Gravesande drukt in zijn, in 1955 verschenen boek *De Geschiedenis van De Nieuwe Gids* (pp. 519-523). een brief af, op 28 januari 1931 geschreven door Kloos aan dr Aeg. Timmerman, doch die ten dele in de smadende stijl van Jeanne Reyneke van Stuwe gesteld is, zodat zij dat haar man klaarblijkelijk heeft gedicteerd. Daarin wordt een neef van Van

Eeden ten tonele gevoerd die wel bij Kloos aan huis kwam; zulk een neef heeft niet bestaan. De brief vormt een aaneenschakeling van beledigingen en verdachtmakingen van het laagste peil.

III

Uit het voorgaande bespeurt men, dat Kloos er al vroeg toe over is gegaan (al in 1890) een verwrongen beeld te geven van de opkomst en de ontwikkeling van de Beweging van Tachtig. Welke goede zorgen Jeanne Reyneke van Stuwe ook aan hem mag hebben besteed als huisvrouw, hij heeft het o.a. hierin slecht met haar getroffen dat ook zij heel sterk 'die Lust zu fabulieren' bezat en de waarheid aan haar laars lapte. Waarschijnlijk was dit een geërfde eigenschap, want in 1890 deed haar familie (of zijzelf?) in het *Stam- en Wapenboek van aanzienlijke Nederlandsche Familiën, met genealogische en heraldische aanteekeningen* van A.A. Vorsterman van Oyen, deel III, op p. 193 over het geslacht Stuwe (met tussen haakjes: Reineke van Stuwe) opnemen: 'Dit geslacht is van Schotschen oorsprong en kwam denkelijk met Engelsche huurtroepen hier te lande. In de vorige eeuw en ook in deze hebben zich vele leden van dit geslacht op militair gebied onderscheiden, zoowel hier te lande als in Indië.'

Wanneer men nu weet, dat van de ruim achthonderd families die Vorsterman behandelt, die van De Pinto en Stuwe de enige zijn waarvan geen enkel genealogisch gegeven vermeld staat, komt deze opneming wel in een eigenaardig licht te staan en gaat men eer aan een familie-illusie geloven dan aan historische waarheid. Nader onderzoek heeft het verhaaltje in Vorsterman dan ook naar het rijk der fabelen verwezen.

In het maandblad Sibbe van januari 1942 toch heeft J. van Toll de kwartierstaat van Jeanne Reyneke van Stuwe trachten op te stellen, met haar volle medewerking, 'die echter slechts gering kon zijn, aangezien, volgens haar opgave, alle papieren zich bij haar broeder in het buitenland bevinden.' Van de door de familie (of door Jeanne) opgegeven Schotse afkomst en van de vele leden die zich op militair gebied hebben onderscheiden in de 18de en 19de eeuw, bleek niets over te blijven dan een Hollandse sergeant-majoor Van Stuwe, wiens zoon in 1876 de voornaam Reyneke aan zijn achternaam toevoegde. 'Volgens de familielegende had de familie altijd te Maarssen gewoond, op het huis Ter Meer, dat door Mevrouw Kloos in haar Huize-Ter-Aar-cyclus

weergegeven is. Daar zou haar grootvader geboren en diens vader gestorven zijn, waarvan zij ons de data opgaf. Ons onderzoek bracht echter aan het licht, dat de familie zich eerst 20-5-1880 te Maarssen gevestigd had.' Onvindbaar bleken een familie Reynecke van Stuwe eind 18de eeuw te Amsterdam, een Marie Jacqueline de Beaulieu en een De Jong van Damswoude uit de familie(?)-aantekeningen. De romancière was hier blijkbaar wel erg aan het verzinnen geweest.[1]

Ofschoon men in het algemeen op abnormale uitingen niet moet ingaan, kunnen er omstandigheden zijn die iemand doen afwijken van dit beginsel. In casu toch hebben we te doen met een publiciste die van 1900 tot 1908 openlijk genoemd redactrice en van 1908 tot juni 1938 redactrice achter de schermen is geweest - Kloos gebruikte deze uitdrukking in zijn 'Historisch Overzicht' in De Nieuwe Gids van mei 1929 - en van juni 1938 tot juli 1943 weer redactrice; die dus gedurende het grootste deel van dat tijdvak 1900-1938 geen verantwoordelijkheid ten opzichte van de inhoud van het tijdschrift droeg en derhalve in geen andere verhouding tot de redactiesecretaris Kloos stond dan als eega en huisgenote. Niettemin heeft zij gedurende haar huwelijk 1^{o} steeds het Nieuwe-Gids-archief beheerd (en zelfs buiten haar echtgenoot om daaruit publikaties gedaan) en 2^{o} Kloos onder censuur gehouden en zowel brieven als kritieken, aan hem gezonden, hem onthouden wanneer ze onaangenaam voor hem waren. In *De Waarheid* toch verklapt zij op p. 9:

'Als deze "huisvrouw" niet had bestaan, zou er nooit sprake kunnen geweest zijn van een Nieuwe Gids-archief of van een Willem Kloos-archief.

Want ik, ik ben het geweest, die met de grootste zorg, de grootste nauwkeurigheid, de grootste toewijding, het groot-

1 Wanneer de schrijfster in haar pamflet *De Waarheid* (1950, p. 181) Sibbe wil verwerpen als 'het orgaan, dat thans wel ieder kent als onbetrouwbaar, want aan Nederland vijandig', bedenke men dat direct na de dood van Kloos, voorjaar 1938, zijn vrouw en de fascisten of nationaal-socialisten A.A. Haighton, Martien Beversluis en Louis Knuvelder tot de redactie van De Nieuwe Gids toetraden, doordat deze eigendom van Haighton was geworden. Midden 1940 verdwijnen Beversluis en Knuvelder en komen er de fellere George Kettmann en P.E. Keuchenius voor in de plaats. Midden 1941 wordt Van Deyssel opzijgezet, met de titel 'eere-redacteur', en haalt men Beversluis er weer in; in januari 1943 blijken Kettmann en Keuchenius verdwenen; op 13 april overlijdt Haighton en per 1 juli wordt het tijdschrift opgeheven. Mevrouw Kloos is tot de laatste dag te midden van dit illustere gezelschap werkzaam gebleven.

ste geduld, alle voorhanden zijnde documenten en bescheiden en brieven heb uitgezocht en gerangschikt, bijeen gebracht en onderverdeeld en opgeborgen.

Ik, ik, ik ben het geweest, die, voor de toekomst, alle historisch belangrijke papieren heb bewaard en gerubriceerd; ik ben het, die deze archieven heb gemaakt, die alle brochures en artikelen en platen en couranten heb uitgezocht en verzameld.'

Terwijl zij op bladzij 7 schrijft:

'En als een onwaardige, in demonisch-boosaardige teleurstelling eens heeft uitgeroepen: "Willem Kloos staat onder censuur!" dan geef ik daarop ten antwoord in glorie en triomf:

Ja ... Ja! ... en duizendmaal ja!...

In dit opzicht *heeft* Willem Kloos onder censuur gestaan.

En geen honderdste deel van den smaad, van den laster, van de aantijgingen, de verdachtmakingen, waarmee men hem trachtte te wonden - ten doode toe te kwetsen misschien - heeft hem aangeraakt.

Hoort ge het, hoort ge het, vijanden, groote en kleine, afgunstigen, bekende of anonyme - *hoort* ge het, en dringt het goed tot u door?!

Van de meestdiabolische slechtheid, voor hem bestemd - *heeft Willem Kloos niets geweten, niets gemerkt*.'

Dit zijn geen geringe onthullingen; die enerzijds tonen welk een zwak schepsel Kloos is geweest, en die anderzijds ten volle bevestigen (wat velen wel vermoedden of min of meer wisten) welk een macht Jeanne Reyneke van Stuwe daar in de Regentesselaan heeft uitgeoefend. En wanneer men door het lezen van haar brochure *De Waarheid* ziet dat de samenstelster van dat schriftuur niet slechts, om het voorzichtig te zeggen, overspannen was, maar dat zij daarin ettelijke dingen beweert waarvan de minder ter zake kundige lezer met de klomp kan voelen dat ze onwaar zijn, moet daaruit wel resulteren dat de lezer ook aangaande vroegere publikaties van de schrijfster (met name over haar man) uiterst wantrouwend wordt en gaat vrezen dat zij daar aan De Nieuwe Gids, achter de schermen, wel heel gekke dingen kan hebben uitgespookt, in het bizonder met dat archief.

We zullen uit haar pamflet geen bloemlezing geven van de invectieven en verdachtmakingen welke de aan vervolgingswaanzin lijdende weduwe in de richting lanceert van A.B. Kleerekoper, prof. Gerretson, Johan Koning, mr E. Elias, Frank van der Goes, Het Vaderland, het Algemeen Handelsblad, Ter Braak, Frans Erens, Maurits Uyldert, G.H.

's-Gravesande, Thorn Prikker, Henri Borel, mr J.J. van Bolhuis, D. Hans, J. Greshoff en schrijver dezes; om de lezer enigszins de toon van dit geschrift te doen kennen is het voldoende de inzet van haar bestrijding van Henriëtte Roland Holst hier af te drukken; die in haar boekje over R.N. Roland Holst vertelde dat deze teleurgesteld werd toen hij in zijn jonge jaren in een bodega de meesten der Tachtigers ontmoette, die daar echter meer praatten over een merk jenever dan over geestelijke waarden. Die aanhef van Jeanne Kloos luidt (p. 68):

'Nu komen wij aan een zóó verschrikkelijke betichting, dat ik er slechts met in heete drift gebalde handen aan terug denken kan. Iets zóó ignobels en infaam-gemeens, dat het is om het uit te gillen van toorn en verontwaardiging, vooral omdat het hier een doode geldt, die zich niet meer verdedigen kan.'

Hebben we aldus iets van de atmosfeer van het pamflet *De Waarheid* getoond, we zullen er nu toe overgaan een aantal verdraaiingen en leugenachtigheden er uit te signaleren; waartoe juist wij goed in staat zijn daar ze op schrijver dezes betrekking hebben. We herhalen daarbij, dat we zulke dingen in een stuk van iemand anders zouden laten wat ze zijn, maar dat we ze hier neerzetten opdat onze lezer ten volle op de hoogte komt van de onbetrouwbaarheid van deze voorlichtster over Kloos en De Nieuwe Gids, en bijgevolg ook van de sfeer waarin Kloos zelf zijn voorlichting heeft gegeven; geheel onder haar censuur als hij, volgens haar eigen verklaring, immers heeft gestaan.

De weduwe Kloos begint op p. 135 te vermelden dat schrijver dezes jaarlijks het echtpaar placht te bezoeken; de waarheid is, dat hij er twee keer, met tussenruimte van drie en een kwart jaar, is geweest, beide malen op uitdrukkelijke uitnodiging; de laatste keer per brief van mevrouw Kloos van 23 april 1929 gedaan, en wel om hem te vragen of hij een speciale etalage in de Litteraire Boekwinkel wilde wijden aan Kloos en diens werk ter ere van diens zeventigste verjaardag op 6 mei; waarvoor ze hem exclusief materiaal wilde lenen, met voorbijgaan van de andere Haagse boekhandels. Op 6 mei bleken er echter drie zaken datzelfde materiaal geëtaleerd te hebben; de Litteraire Boekwinkel achtte zich misleid en zond het geleende terstond terug. En nu, zonder dat er verder iets tussen mevrouw Kloos en schrijver dezes was voorgevallen, schrijft zij, deed hij in het novembernummer van De Litteraire Gids van dat jaar ineens een aanval op haar, 'zoo vlijmend beleedigend, zoo grof, zoo in alle opzichten minderwaardig, dat er een storm van verontwaardiging onder mijn kennissen opging.'

Afgezien van deze geëxalteerde voorstelling van zaken, was er echter, anders dan mevrouw Kloos zich herinnert, wél iets voorgevallen. In mei was er een ‘Kroonjaar-nummer’ van De Nieuwe Gids ter ere van Kloos verschenen, en dat nummer was, buiten de redactie om, geheel alleen door zijn vrouw samengesteld. De Litteraire Gids van diezelfde maand had nog ruimte achterin om even op die bizondere aflevering te wijzen en mevrouw Kloos te kapittelen over de manier waarop ze daar haar man van dienst meende te zijn. De Litteraire Gids schreef:

‘Haar ijver, het voor den jubilaris op te nemen, doet haar ontoelaatbare handelingen bedrijven. Buiten hem om publiceert zij, niet tot de redactie behoorend, aanhalingen uit particuliere correspondentie, door medewerkers of aspirantmedewerkers aan de redactie van het tijdschrift vertrouwelijk gericht, waarvoor zij de verantwoording op zich neemt. En nog wel met hoogst bedenkelijk commentaar, als reeds dadelijk bij den aanvang:

“Maar wat niet bekend is, omdat de redactie de kieschheid had het steeds te verzwijgen, maar wat *ik*, Jeanne Kloos, thans openbaar maak, omdat op zijn zeventigste jaar Willem Kloos nu eindelijk wel eens bevrijd mag worden van den haat en den wrok der teleurgestelden - is, dat men onder zijn levenslange vijanden personen vinden zal, die te vergeefs hebben getracht zich bij de Nieuwe Gids in te dringen.

Daar is dan in de eerste plaats ... Israël Querido, die eerst als Theo Reeder, daarna als Querido, zijn producten inzond. En ... Carel Scharten, die later in De Arbeid zijn haat zocht te koelen, behoort eveneens tot de afgewezenen, evenals Henri Borel, Eduard Verburgh [pseudoniem van Thorn Prikker], Maurits Uyldert, Gerard van Eckeren, David Wijnkoop, Andries de Rosa, Dr. H.C. Muller, J. Ubink, Karel van den Oever, J.G. van Riemsdijk, Hendrik de Vries en hoeveel anderen nog! Ik ben hiervan op de hoogte gekomen door mijn onderzoek van het zorgvuldig bijgehouden Nieuwe Gids-archief, dat mij evenwel ook verkwikkelijker dingen heeft geleerd!”

Volgen eenige bladzijden bloemlezing uit de vertrouwelijke correspondentie, met zelfs enkele gevallen uit de “cuisine” van een tijdschrift die niet anders dan onsmakelijk kunnen aandoen. Door een artikel als dit wordt het aanzien van de Nieuwe Gids ernstig geschaad.’

Dit schreef De Litteraire Gids in zijn kroniek, en verschillende auteurs die door mevrouw Kloos aldus waren aan-

gevallen, verweerden zich in ingezonden stukken in de pers. Wat men echter miste, was een gedrukt protest tegen de houding van de Nieuwe-Gids-redactie, die zulk een openbaarmaking, nog wel door een niet-redactrice, had toegelaten. Mogelijk verwachtte de pers evenwel dat de redactie in een volgend nummer haar verontschuldigingen zou aanbieden. De Litteraire Gids wachtte het juni- en het julinummer van De Nieuwe Gids af, maar toen ze geen verklaring aantrof, kwam ze in een hoofdartikel in augustus op de zaak terug. Ze zette daarin uiteen, dat de houding der leiding van De Nieuwe Gids niet in overeenstemming was met de hoge traditie van het tijdschrift en zag daarin de volgende gevaren:

'De tegenstanders van de Nieuwe Gids zijn nooit geheel uitgestorven. Dit behoeft niet te doelen op lieden die zich door de critiek van Tachtig te kort achtten gedaan, maar veeleer op hen die de letterkundige zwakte welke deze critiek bestreed in hart en nieren hadden: de beminnaars van den ouden poëtischen dreun, die welke eigen ondiepe sentimentaliteit voor diepe ontroering hielden, valsche romantiek voor innigheid, rhetoriek voor schoone taal ... kortom die geringeren onder ons die het goed meenen, maar niet beseffen slachtoffers van hun onzuivere gevoelens te zijn. Dezulken hebben "Tachtig" altoos voor baldadig en wreed gehouden, zij, zachte heelmeesters bij onwelriekende wonden. En menigeen die voor het ondergaan van werkelijke kunst niet in de wieg was gelegd, die daarom "Tachtig" niet kon waardeeren doch na haar triomfeeren daar niet voor dorst uitkomen, kreeg in zijn hart pleizier wanneer er allengs weer stemmen opgingen die kwaad van de groten spraken.

Het is nu de zware grief van degenen die dankbaar en bewonderend voor de verdiensten van de oude Nieuwe Gids zijn, dat sindsdien [n.l. de laatste jaren] de redactie dezen belagers van het tijdschrift gedurig vat op zich heeft gegeven hun kleingeestige aspiraties te bevredigen, en hierdoor toe te staan dat bij de openbare meening waarde en naam van "Tachtig" systematisch werd geschaad. Als achttien-karaats erkenners van de historische verdienste van de Nieuwe Gids zij het ons, juist ons, daarom vergund den vinger op de wonde plek te leggen.'

De Litteraire Gids wees er voorts terloops op, hoe mevrouw Kloos er ten zeerste toe bijdroeg het aanzien van De Nieuwe Gids te doen dalen, en wel met een activiteit die enerzijds deed vrezen dat zij de werkelijke betekenis van De Nieuwe Gids nooit had beseft, en die aan de andere kant

de indruk wekte dat de redactie zelf twijfelde aan de plaats welke het orgaan in onze cultuur had ingenomen. Mevrouw Kloos vatte dit, blijkens een brief aan De Litteraire Gids, op alsof deze beweerd had dat door haar huwelijk met Kloos De Nieuwe Gids te gronde was gericht (en ze dreigde zelfs met zelfmoord); De Litteraire Gids zette daarom in een hoofdartikel in het octobernummer - mede nadat Kloos het in het octobernummer van De Nieuwe Gids voor zijn echtgenote opnam - de puntjes nog eens op de i en verklaarde uitdrukkelijk dat ze niet bedoeld had te suggereren dat de achteruitgang aan Kloos' huwelijk was te wijten; dat ze van oordeel was dat het tijdschrift sinds zijn trouwen weer was opgekomen na de débâcle van de negentiger jaren (en meer nog sedert 1908, na het samengaan met De Twintigste Eeuw), doch dat de daling van het peil voornamelijk in de laatste jaren viel waar te nemen. Een persoonlijke aanval op mevrouw Kloos in het novembernummer van De Litteraire Gids, gelijk zij schrijft op p. 136 van *De Waarheid*, zoekt men tevergeefs.

Op p. 148 onderaan van haar pamflet staat de zin: ‘Van tijd tot tijd kreeg ik een briefkaart: dat en dat boek van U is in de Litteraire Gids ongunstig beoordeeld.’ Het verweer hierop moet luiden: het blad heeft nooit een boek van Jeanne Reyneke van Stuwe besproken.

Op p. 151 van *De Waarheid* staat, dat in het boek van schrijver dezes, *De Renaissance der Cultuur* (1941), ‘Willem Kloos voor een figuur van nul en geener waarde’ wordt verklaard. In waarheid geeft dat boek op p. 156 te lezen: ‘Van Kloos is duurzame invloed uitgegaan doordat hij heel velen in den lande litterair onderscheidingsvermogen heeft bijgebracht door zijn rustig voortgaand overtuigend betogen in zijn kronieken’.

In De Nieuwe Gids van februari 1943 ging een J.G. de Ridder in tegen genoemd boek, op een wijze die zodanig aan het pleiten voor haar man door mevrouw Kloos deed denken, dat er gezegd is dat die J.G. de Ridder wel mevrouw Kloos zelf zou zijn; naar ze vermeldt op p. 163 van haar pamflet. Ze deelt daar mee, dat de heer J.G. de Ridder in 1935 werd benoemd tot secretaris van de Willem Kloos-Vereeniging en dat hij in die functie (sedert 1935!) natuurlijk volkomen op de hoogte kwam van alles wat Willem Kloos en De Nieuwe Gids betrof. Evenals Kloos' ega had hij dus blijkbaar onbeperkt toegang tot het Nieuwe-Gids-archief en publiceerde daaruit op geheel en al dezelfde manier als zij. Hij moet zodanig door haar gebiologeerd zijn geweest, dat alles wat de klok slaat in zijn stuk à la Jeanne Kloos is.

Op p. 182 van *De Waarheid* schrijft zij tenslotte, dat de wapenspreuk van haar geslacht is ‘Elck sein deel’ (men lette op de belachelijke spelling ‘sein’). Wij menen de ‘redactrice achter de schermen’ van De Nieuwe Gids thans haar deel wel te hebben gegeven; niet om aan de nagedachtenis van haar litterair onbelangrijke figuur afbreuk te doen, maar om de lezer van onze studie bij te brengen dat hij wantrouwend moet staan tegenover alle uitingen, in de Haagse Regentesselaan 176 gedaan, die verband houden met de Beweging van Tachtig en De Nieuwe Gids.

Het reeds genoemde werk van G.H. 's-Gravesande werpt wel een zeer grillig licht op het volkomen gemis van verantwoordelijkheidsgevoel en betrouwbaarheid van de leiding van dat orgaan, in casu de familie Kloos, in de jaren dat deze daar almachtig en eigenmachtig heerste. Menige uitspraak in werken van litterair-historische aard zal moeten worden herzien nadat men kennis van de nodige rectificaties op de uitlatingen van het echtpaar Kloos zal hebben genomen. 's-Gravesande spreekt op p. 175 van zijn boek van: ‘de litteratuurhistorie, die met moedwil vervalscht is door Kloos en vooral door zijn vrouw’, en dr G.W. Huygens sloot zich daarbij aan in de Nieuwe Rotterdamse Courant van 18 februari 1956 met de woorden: ‘'s Gravesande lezend concluderen we, dat Jeannes geschiedvervalsing nog erger is geweest dan wij ooit vermoed hadden, en dat zegt wat. We zullen over haar lichtzinnig omspringen met de waarheid maar zwijgen: het was toch eigenlijk al te naïef. Haar man heeft ze een rad voor ogen kunnen draaien, zichzelf tot zekere hoogte ook, maar de wereld niet: daarvoor waren er te veel onverdachte getuigen.’

In 1961 heeft 's-Gravesande een supplement op zijn *Geschiedenis van De Nieuwe Gids* doen uitkomen, waarin hij op p. 111 een stuk uit een brief van Hans van Eeden publiceert, met deze passage over Jeanne: ‘Zij heeft om haar man een hogen muur opgetrokken, zodat niets hem kon bereiken en zij ging met haar geschiedvervalsing rustig en onverdroten door. Het is mijn vaste overtuiging, dat zij het is geweest, die in de copieboeken aan het knoeien is geweest.’ 's-Gravesande voegt hier in een noot aan toe: ‘Het knoeien in de copieboeken [van De Nieuwe Gids] door Jeanne Kloos is een zekerheid.’

Wilde zij Willem Kloos als de bron waaruit heel de Beweging van Tachtig ontsprong naar voren brengen, ons boek zal wel een andere waarheid te zien geven.

Inleiding

Om te doen zien dat kennis van een ‘tastbare’ oorsprong van een meesterwerk geen afbreuk aan de waardering van het talent van de auteur doet, nemen we de *Song of Hiawatha* van Longfellow. Het trok al spoedig na verschijnen in 1855 de aandacht dat dit epos, gebaseerd op de inhoud van Indiaanse legenden, een versmaat bezit en dat de behandeling van de stof er dezelfde is als in het Finse epische dichtwerk *Kalevala*. De auteur stond op zijn achterste benen over deze aantijging en verzekerde, dag en plaats te kunnen noemen waar hij de verhalen uit de mond van Indianen had opgetekend, en dat hij zelf vrouwen in dit metrum tegen de kinderen had horen spreken. Na zijn dood in 1882 bleek evenwel uit zijn dagboek dat hij op een vorm gestoten was (‘hit upon’ staat er) die hij als voorbeeld voor het geconcipieerde werk *Hiawatha* zou nemen: *Kalevala*. Niemand van zijn vereerders heeft hem dit kwalijk genomen, juist omdat hij er zo iets bizonders in bereikt heeft.

Flaubert wordt door vele tot oordelen bevoegden als de grootste Franse romanschrijver van de 19de eeuw beschouwd, door velen tevens als de grootste Europese uit die tijd en de voorafgegane eeuwen. Aangaande de wording van zijn boek dat men het hoogst aanslaat, heeft hij zelf gezegd: ‘Madame Bovary, c'est moi’. En natuurlijk, in ieder voortbrengsel van de geest legt de maker zoveel van zichzelf dat hij er zelf helemaal in zit. Daarenboven is *Madame Bovary* vóór alles een psychologische roman; tijdens het schrijven ervan moest de auteur zich voortdurend de vraag stellen ‘hoe nu verder? hoe zou *ik* in die omstandigheden doen?’ - want de mens kent alleen zijn eigen wezen. Niettemin weet (of liever: wist, tot voor kort) de litteratuurgeschiedenis dat Flaubert *Madame Bovary* had geschreven met het voorbeeld van een doktersvrouw op een dorpje in Normandië, Ry, voor ogen; wier levensloop hij op de voet had gevolgd, tot en met haar zelfmoord door vergif. (Van nut is hier de anekdote, dat Flaubert zelf de smaak van dat vergif dagenlang in de mond had nadat hij de roman had voltooid; bewijs hoezeer hij zich in Emma's toestand had ingeleefd, hoe sterk hij zich met haar vereenzelvigd had.)

Het boek was van 1857; in '81, een jaar na zijn overlijden, verscheen er een eerste aanduiding in druk dat de auteur

een mevrouw Adelphine Delamare voor ogen had gehad toen hij zijn roman schiep, ja dat hij haar als voorbeeld had genomen op aanraden en aandrang van de litterator Maxime du Camp. Men trok in twijfel of deze wel zoveel invloed op Flaubert had gehad, maar wilde het verhaal overigens wel geloven, te meer daar de families Delamare en Flaubert elkaar kenden. De Journal de Rouen breidde in 1890 het verhaal uit en sindsdien werd het een rage overeenkomsten op te sporen tussen het leven van Madame Delamare en dat van Madame Bovary. Men interviewde dorpelingen die eerstgenoemde gekend hadden; zij vonden het gewichtig, in de pers geciteerd te worden, er ontstond welvaart in de dorpsherberg, Ry werd een interessante plaats, en waar het herinneringsvermogen van de ondervraagden tekortschoot wisten de journalisten dit op te frissen met gegevens uit de roman (!). Op deze wijze stelde men vast, dat alle mogelijke bizonderheden uit het leven van Adelphine door Flaubert waren overgenomen. Weliswaar bleek nergens uit dat mevrouw Delamare zich zou hebben vergiftigd, maar omdat er bij Flaubert stond dat dit met Emma was gebeurd nam men dit grif aan voor Adelphine. Het gemeentebestuur van Ry kocht zelfs het huis waar zij gewoond had, omdat Emma Bovary's leven daar gesitueerd was - overigens een sympathieke geste - en maakte er een museum van. Al dit ‘onderzoek’ en deze propaganda schaadden Flaubert's naam niet, integendeel.

Totdat de bibliothecaresse van Rouaan, Gabrielle Leleu, een doos met documenten vond en hierover in de Revue littéraire de la France van september 1947 publiceerde. Daaronder bevonden zich de ‘Mémoires de Madame Ludovica’, betrekking hebbend op de echtgenote van één van Flaubert's vrienden, Louis Pradier. Het zijn aantekeningen van een huisgenote van Madame Pradier, opgesteld voor Flaubert, en deze heeft er vele zinnen in aangestreept die men letterlijk in *Madame Bovary* terugvindt. Hij heeft evenwel ook details ontleend aan de correspondentie met zijn verschillende vriendinnen, en Mlle Leleu ziet hier een taak voor de litterair-historici: de reconstructie van de roman, d.w.z. een zodanig gedetailleerde ontleding, dat men precies te zien krijgt waar Abraham de mosterd haalde. Flaubert's plaats in de wereld-letteren - cela va sans dire - zal door een en ander stellig niet worden ondermijnd.

Evenmin heeft de figuur van Jeanne d'Arc door recent onderzoek geleden. Door legende en litteratuur werd zij als een achttienjarig boerenmeisje voorgesteld, dat stemmen hoorde, die haar zeiden Frankrijk te bevrijden van de Engelsen en de dauphin tot koning te doen kronen te Reims; een

boerendeerne die zich vervolgens zonder moeite aan het hoofd van het leger wist te plaatsen, zich door de officieren te doen eerbiedigen en dat door haar militair genie het pleit voor de koning won. Maar het vele onbegrijpelijke bij die gang van zaken is eerst aanvaardbaar geworden na de gedegen studie *Le secret de Jeanne d'Arc* van Jean Jacoby, in 1932 verschenen, en na Jean Grimod's boek van 1952, *Jeanne d'Arc, a-t-elle été brulée?*, in welke twee allerlei niet te weerleggen materiaal voorkomt dat waarschijnlijk maakt: dat Jeanne niet omstreeks 1412 maar in 1407 werd geboren, en wel als dochter van hertog Louis d'Orléans (broer van de geesteszieke koning Charles VI) en van de koningin, Isabella van Beieren; dat Jeanne bij haar pleegouders d'Arc, een welgestelde boerenfamilie, opgroeide onder toezicht van de edelman Bertrand de Poulangy; dat de partij van Orléans, behoefte hebbend aan een fascinerende figuur, in 1429 de toen 22-jarige Jeanne naar het hof te Chinon haalde, waar ze werd ontvangen door 300 edelen, en na een lang vertrouwelijk gesprek met de dauphin in de familie Orléans werd opgenomen, een hofstoet kreeg, zich kleedde in de kleuren van het geslacht Orléans (wat alleen een lid daarvan mocht doen) en een standaard ontwierp met het wapen van het geslacht, echter met een balk er bij (teken van bastaardij). Dat voorts de legeraanvoerders de jonkvrouw én om haar persoonlijkheid, van vorstelijke allure, én om haar rang aan het hof eerbiedigden, waarbij de officieren evenwel de strategie bleven aangeven, maar Jeanne een uitstekend militair adviseur naast zich had, Jean d'Aulon.

Door het naar voren brengen van tal van zulke voorheen verwaarloosde feiten is het hele optreden van Jeanne d'Arc veel duidelijker geworden; zonder dat zij daarmee aan grootheid inboette.[1]

Tot slot mogen we herinneren aan Bédier's uitgebreide onderzoekingen in zake het ontstaan van de Frankische ridderromans. Lange tijd hield men aan de hyperromantische opvatting vast dat deze lange geschiedenissen, tienduizenden rijmende regels, vier eeuwen lang mondeling waren overgeleverd, van de tijd van Karel de Grote af tot in de 12de eeuw, maar dat toen plotseling alles op schrift verscheen. In *Les Légendes épiques* (1908-1913) is Bédier met het bewijs gekomen dat ze op dat tijdstip zijn vervaardigd in de kloosters van de Cisterciënsers, in massaproduktie, uit de kronieken en oorkonden die deze kloosters bezaten (met dezelfde fouten er in), en wel om als propagandamateriaal te

1 Zie G. COLMJON, 'Het mysterie van Jeanne d'Arc' in De Nieuwe Stem, april 1955, pp. 227-234.

dienen voor een kruistocht tegen de Turken (ook Karel de Grote had de ‘Moren’ in Spanje bestreden, al was het meer de christelijke Basken). Bédier triomfeerde volledig met zijn prachtige intelligentie en documentatie, maar allengs staken de opponenten toch het hoofd weer op, bij ons met name Van Mierlo.[1] Men staat er versteld van hoeveel studies er sedert 1945 nog over Bédier's werk zijn verschenen in Frankrijk, in België, in Italië, in Spanje. Voor ons de belangrijkste daarvan is die van Mme Rita Lejeune,[2] die als uitgangspunt nam: wanneer het waar is, dat vier eeuwen lang al die rijmende regels van vader op zoon mondeling zijn doorgegeven, moet de eerste en voornaamste van die ‘romans’, *La Chanson de Roland*, wel een zodanige indruk hebben gemaakt dat menige vader zijn oudste zoon Roland en zijn tweede Olivier zal hebben genoemd, de wapenbroeders uit dat verhaal. Zij is daarop alle Latijnse stukken, schenkingen aan de kerk bij overlijden, etc. van 800 tot 1200, over een gebied van Normandië tot Venetië, gaan bestuderen, met als resultaat, dat het bleek dat er sinds de negende eeuw wel zoons die successievelijk Olivier en Roland heetten in de oorkonden worden aangetroffen, maar dat de opeenvolging Roland-Olivier pas voor het eerst in 1123 in een onverdacht stuk voorkomt. Tevoren was er derhalve slechts een verhaal met Olivier als hoofdfiguur bekend. Hierdoor kwam onomstotelijk vast te staan dat *La Chanson de Roland* dus van kort vóór 1123 dagtekende. Een prachtige bevestiging van Bédier's theorie (die het dichtwerk op ca. 1115 had gedateerd). Moet men zulk detectivewerk op zichzelf al toejuichen, aan de *waarde* van het gedicht doet het niet de minste afbreuk.

Vermijdt ons boek karakteristieken te geven van de auteurs van Tachtig en van hun produktie - en wel doordat we ons tot doel stelden na te gaan in hoe ver ze door voorgangers werden beïnvloed - dit sluit niet uit, dat schrijver dezes de kunst, of een deel van de kunst, van hen zeer waardeert. Hij is met dat werk opgegroeid, het heeft zijn litteraire smaak en maatstaven gevormd, en zijn eerste roman-experiment, *Kalderionen* (1926), is de vrucht van zijn vroegtijdige verering van de besten der Tachtigers, al sloeg de auteur daarin ook een nieuwe richting in. Van Deyssel, Arij Prins, Van Looy en Gorter is hij altijd als kunstenaars van groot for-

1 Knuvelder, in zijn *Handboek* (deel I, 2de druk 1961, p. 37) zegt in navolging van hem boudweg: ‘De theorie van Bédier is niet langer houdbaar.’

2 ‘La naissance du couple littéraire Roland et Olivier’ in ‘Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves’, vol. X, 1950, pp. 375-401.

maat blijven beschouwen; Paap, Erens en Kloos hebben uitstekende dingen voortgebracht, evenals Emants en Couperus, die hij eerder tot de Tachtigers rekent dan Verwey en Van Eeden; van welke beide laatsten hij nog maar weinig op prijs stelt. Door zich te verdiepen in hun oeuvre en in de uitheemse oorsprongen ervan heeft hij echter juist het inzicht gekregen dat hun werk nooit geworden zou zijn wat het werd, zonder die beïnvloeding.

Wanneer men zich er rekenschap van geeft wat nu wel het kardinale verschil was tussen het werk van de Tachtigers en dat van hun onmiddellijke voorgangers, moet men beginnen met vast te stellen dat er geen sprake van mag zijn dat eerstgenoemden onze schrijftaal hebben vernieuwd. Men hoeft zich maar de betoogtrant van persoonlijkheden als Kinker, Geel, Kneppelhout, Bakhuizen van den Brink, Busken Huet, Fruin en zelfs Multatuli en Simon Gorter voor de geest te halen om te beseffen dat het nieuwe wat Tachtig in dezen te zien gaf ten hoogste een toevoeging kan heten. Brachten de Tachtigers dan een nieuwe romankunst? Romans hebben ze maar enkele op hun naam staan; het voor Nederland nieuwe daarin was de plastiek en de verdiepte psychologie. In de kritiek zijn ze gekomen met de verering van de schoonheid, met name die van de uiterlijke wereld, en dit was tevens de basis van hun poëzie. Deze factor sprak vooral tot de weinig belezenen (dus allereerst de jeugd), aangezien de in de internationale cultuur belangstellende ouderen met deze kunst en deze kunstopvattingen reeds lang vertrouwd waren, uit de Engelse en Franse litteratuur. De Tachtigers verkozen echter speciaal te rebelleren tegen de middelmatigen en zeer kleinen onder hun directe voorgangers - tegen hen die het minst hun voordeel met de uitheemse ontwikkeling der letteren hadden gedaan - en ze hieven daarbij leuzen aan, waar men in de litteratuurgeschiedenis nog steeds respect voor heeft, maar die op de keper beschouwd eigenlijk niet veel zeiden. We noemen ‘l'art pour l'art’, ‘vorm en inhoud zijn één’, ‘kunst is passie’, ‘de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’.

Toen de leus *l'art pour l'art* voor het eerst in Frankrijk werd aangeheven, namelijk door de jonge romantici reeds in de twintiger jaren van de 19de eeuw, betekende dit allerminst een nieuw beginsel in de bellettrie van dat land (en van de overige wereld); we behoeven immers alleen maar het zo rijk aan stemming zijnde *Sonnet pour Hélène* van de 16de-eeuwer Ronsard te noemen, dat inzet: ‘Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle’ - dat Sainte-Beuve trou-

wens onder de aandacht van de jeugdige romantici bracht - en ieder weet dan dat het beginsel, de kunst ter wille van de kunst-zelf te beoefenen, zo oud is als de mensheid (al bleef zulke kunst, uiteraard, in de minderheid ten opzichte van de gehele produktie van kunst of pseudo-kunst). We hebben wat onze eigen letteren betreft, in dezen slechts te herinneren aan korte middeleeuwse gedichten als *Egidius, waer bestu bleven* en *Aloëtte, vogel clein, hoe edel es dijn sanc*; aan een Adieu-lied van Roemer Visscher, wanneer hij een half jaar Amsterdam, ‘wel schoone stede’, verlaat en hij afscheid neemt van Anthonijsdijck en Outewael, ‘Adieu segh ick u altemael’, van Aerdenhout en zijn jachthonden, van de duinen en van zijn anjelieren, duizendschonen en akoleien, en ook van Heemstede:

Adieu Heemste, en dat deur bedwanck,
Adieu Marryken Cuyers met uwen soeten sangk,
Die ghy als een Nachtegaal songht onder de linde:
Adieu vaert wel, tot dat ick u weder vinde.

... we hebben slechts Breeroo's ‘Vroegh inden dageraet/ de schoone gaet ontbinden/ Den Gouden blonden tros, Citroenich van coleur’ voor ogen te nemen en Hooft's ‘Galathea, siet den dach comt aan’, Vondel's ‘Konstantijntje/ 't saligh kijntje’, Luyken's ‘Droom is 't leven, anders niet’, Poot's nachtwandelingen vol atmosfeer, Staring's ‘Wij schuilden onder dropplend loover’ en zelfs enkele strofen van De Genestet en Potgieter, om in te zien hoe er te allen tijde dichters (om ons nu tot dezen te beperken) hebben geleefd die in hun beste momenten kunst, schoonheid, hebben geschonken, ontsprongen aan een ontroering en zonder enige bijgedachte, lang vóór de Tachtigers.

Wanneer men dan ook meent, plotseling een leus als ‘de kunst om de kunst zelf’ te moeten aanheffen, heeft men daar een bizondere reden voor, van actueel belang. Het merkwaardige bij de jonge Franse romantici van de twintiger jaren was, dat zij de leus gebruikten als reactie tegen de hun onmiddellijk voorafgaande classicisten en pseudo-classicisten, doch dat degenen die in het 18de-eeuwse Duitsland tegen het Franse classicisme hadden geageerd reeds de nadruk op de onafhankelijkheid van de kunst ten opzichte van de moraal etc. legden en dat zij deze esthetica onder de invloed van hun bestudering van de klassieken hadden gevormd (men denke aan Lessing en Winckelmann). De Duitse romantici hadden die idee overgenomen (en door Madame De Staël was deze in 1813 in Frankrijk bekend gemaakt), de grote Duitse denkers (Kant, Schelling, Hegel) huldigden

hetzelfde beginsel en van hen leerde Cousin het kennen op zijn eerste reis door Duitsland in 1817, waarna hij het op zijn beurt verkondigde in zijn *Du Vrai, du Beau et du Bien*, van 1818. Deze ‘autonomie’ van de kunst, met de verheerlijking van de ideale schoonheid, vooral van de Griekse vormendienst, lag feitelijk geheel in de lijn van de Franse classicisten van de eerste decenniën der eeuw, maar sloot tevens de idee ‘de kunst ter wille van de kunst zelf’ in zich. De jeugdige romantici nu grepen deze laatste leus aan, en gaven er een eigen interpretatie van, om de classicisten te bestrijden; zij bedoelden ermee: hun eigen kunst naar voren te brengen, die eveneens met de schoonheid vereenzelvigd werd, maar dat was niet de klassieke vormschoonheid, met een inhoud van ideeën en idealen waar de 19de-eeuwse mens volgens hen niets meer om gaf, maar een nieuwe schoonheid, een bezielde, voortgekomen uit het eigen innerlijk, waarbij het gevoel voor de natuur een voorname plaats innam. Balzac drukte zich in *Les Artistes*, van 1830, aldus uit: ‘Ainsi, tout homme doué par le travail ou par la nature du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier de cultiver l'art pour l'art lui-même, ne pas lui demander d'autres plaisirs que ceux qu'il donne, d'autres trésors que ceux qu'il verse dans le silence et la solitude.’

In de gelijktijdige Engelse poëzie (Shelley, Keats) bleven beide richtingen, die van de verering van het klassieke en die van de bewondering van de natuur, vredig naast elkaar bestaan en zag men ze zelfs verenigd bij eenzelfde dichter; in Frankrijk ontstond er abrupt een scheiding en legde het classicisme, althans in de letteren, het weldra af. Typisch is dat de Nieuwe-Gids-dichters, zestig jaar later, nog eens met de verering van het klassieke begonnen (Kloos in *Okeanos*, Verwey in *Persephone*) en het vervolgens eveneens in het individualisme (waartoe de Fransen overgingen) zochten. Een zodanig toegespitst individualisme, dat men van hun ‘ivoren toren’ ging spreken; een term uit de Franse romantiek.[1]

De omstandigheid dat bij de klassieken de vormschoonheid de inhoud aan waarde overtrof, zal ertoe hebben bijgedragen dat de Fransen tevens de leus ‘vorm en inhoud moeten elkaar dekken’ naar voren hebben gebracht. Onze Tachtigers hadden geen classicisten te bestrijden; wanneer zij deze leus hebben gelanceerd, kan dat alleen geweest zijn

1 Men kende in de oudheid reeds de ivoren toren (of het kasteel) in het schaakspel, dat van Oosterse herkomst is en dat in de Middeleeuwen in Europa alom bekend was. In zijn *Consolations* (1830) bezigde Sainte-Beuve de uitdrukking in de versregels: ‘Et Vigny, plus secret/ Comme en sa tour d'ivoire avant midi rentrait.’

tegen hun voorganger Vosmaer en ... tegen hun eigen *Okeanos* en *Persephone*.

Er was voor de Franse romantici nog een ander motief om de leus ‘l'art pour l'art’ aan te heffen, namelijk tegenover de materialistische bourgeoisie, waaraan ze zich ergerden. Ze hadden echter onder hun tijdgenoten gevaarlijker tegenstanders dan de met zichzelf ingenomen burgers: de verschillende soorten maatschappelijke hervormers en socialisten. Deze verweten hen, reeds in 1831, in de Revue Encyclopédique, dat ze kunst bedreven ‘uniquement pour le plaisir d'en faire’; dat ze zich afzijdig hielden van de noden der samenleving; dat ze zich onderscheidden door ‘manque de sociabilité’. Men sprak zelfs van ‘de l'art égoïste’. Pas in de negentiger jaren klonken deze bezwaren ook bij ons: Van der Goes, Tak, Van Eeden en Gorter kwamen er toen mee aan.

In Frankrijk werd de oppositie tegen dit kunstprincipe zo algemeen, dat de dagen ervan geteld schenen. Toen evenwel de politieke reactie van 1848 intrad, was het met de ontwikkeling van het socialisme voorlopig gedaan en kreeg ‘l'art pour l'art’ weer een kans. Tal van dichters waren inmiddels overstag gegaan en hadden zich in de armen van het sociale geworpen, zoals Victor Hugo; tot de enkelen die het trouw bleven behoorde Théophile Gautier. Niettemin schreef Montégut in de Revue des Deux Mondes van 1851 dat de leus had uitgediend; Baudelaire sprak in 1852 van de ‘puérile utopie de l'école de l'art pour l'art’; de Revue de Paris van 1854 (waarin Flaubert twee jaar later zijn *Madame Bovary* zou zien verschijnen) schreef: ‘le temps en est passé’. Maar als er tenslotte waarlijk grote talenten opstaan - Baudelaire zelf, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, de Goncourts - en men mag spreken van een aristocratische kunst, dan geldt het beginsel ‘l'art pour l'art’ weer ten volle, ondanks alles, en zonder dat de scheppers van die kunst het nodig oordelen met die leus (of die gemeenplaats) te schermen.

De kwestie *vorm en inhoud zijn één* is door de Fransen minder op het tapijt gebracht dan door de Tachtigers. De verklaring daarvan zal deze zijn, dat het Franse volk van nature een sterk gevoel voor harmonie bezit en het iets natuurlijks vindt dat vorm en inhoud bij elkaar behoren. Slaat men de *Grand Larousse Encyclopédique* (tome V, 1962) na, zowel op ‘Fond’ als op ‘Forme’, dan blijken er aan deze twee begrippen korte artikels op ettelijke terreinen te zijn gewijd, behalve juist op dat van de letterkunde. Wij hebben in de loop der jaren een aantal citaten verzameld die enig inzicht geven in de opkomst van genoemde leuze, en vonden dat

de jeugdige Benjamin Constant in 1787 in een brief (van 2 september) aan Madame de Charrière (Belle van Zuylen) bij een paar zelfgemaakte verzen schreef: ‘Je demande pardon à Dieu du fond et à vous de la forme’. Teken dat hij deze twee in nauw verband met elkaar beschouwde. Goethe heeft de uitspraak: ‘Nur eine einzige Form kann für jeden Stoff die beste sein.’ Hugo nam hetzelfde standpunt in toen hij in 1833 in L'Europe littéraire schreef: ‘Une idée n'a jamais qu'une forme qui lui est propre, qui est sa forme excellente ... et qui jaillit toujours en bloc avec celle du cerveau de l'homme de génie’. Bakhuizen van den Brink, die goed thuis was in het contemporaine uitheemse gedachtenleven, oordeelde in De Gids van 1837 in zijn stuk over Vondel: ‘Dáár, waar de dichtkunst in hare volle kracht te voorschijn treedt, zijn vorm en gedachte door den innigsten en onverbrekelijksten band verknocht, zonder dat een van beiden iets aan den anderen geofferd hebbe, zonder dat er eenig teeken zij, wie van beiden de oudste is.’ Alberdingk Thijm kwam in 1844 tot een minder scherpe formulering in het voorbericht tot zijn *Drie Gedichten*, waar hij zich voorstelt als de ‘dichter, die de vorm onafscheidelijk acht van den geest, en de eerste, in haren geheelen omvang, de uitdrukking, het zinnebeeld, van den anderen heeft willen maken’. Gautier verklaarde in de Revue des Deux Mondes van 1847: ‘La grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art est de croire que la forme peut être indépendante de l'idée; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme’. Baudelaire, in zijn *Art Romantique*, zei: ‘L'idée et la forme sont deux êtres en un’.[1] En Flaubert, in zijn *Correspondance*[2]: ‘Vous dites que je fais trop attention à la forme. Hélas! c'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée; pour moi c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre.’ Op zijn beurt schreef Van Vloten in 1867 in zijn Levensbode: ‘De schijnbare inhoud van 't onderwerp moge voorts zoo schraal zijn als hij wil, de waarheid dat men van dien inhoud den vorm niet scheiden mag, blijft onwrikbaar staan.’

Wij willen hier geen filosofie opzetten over de vraag in hoe ver deze opvattingen juist zijn en wat ertegen valt aan te voeren - men weet ook dat Flaubert zei ‘De la forme naît l'idée’, zo goed als dat in een gedicht het rijmwoord de hele versregel bepaalt; we verwijzen daartoe naar Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers Parnassiens* (1906) - ons is het er

1 OEuvres Complètes, 1868-1870, vol. III.
2 1887-1893, vol. III, p. 116.

om te doen, aan te geven hoe weinig oorspronkelijk de Tachtigers met deze leuzen waren.

Het derde oude koetje, door hen uit de sloot gehaald, is *kunst is passie*. Nu moet men weten dat er al in 1703 te Amsterdam een vertaling het licht zag van het werkje van de 'koninklijke schilder' Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, in welke vertaling men in het 'Aan den Lezer' de treffende zin vindt: 'Dewyl de Schilders en Beeldhouwers, ja alle die van hunne Konst afhangen, niets nodiger is, dan een volmaakte kennis der Hertstogten, en desselfs verbeeldingen, welke als de ziel der Konst het leeven aan hun leevenlooze Beelden schynd by te zetten...' De vele illustraties, overgenomen uit het origineel, beelden de hartstochten uit, als: Verachting, Vreeze, Schrik, etc.; andere geven 'vermengde hertstogten' weer, als: Verwondering met Schrik, Gramschap met Vreeze vermengd, etc. Men ziet er tal van wilde, fanatiek verwrongen tronies afgebeeld.

In 1817 schreef Stendhal in zijn *Histoire de la peinture en Italie* (waarin hij ook verklaarde dat kunst zich niet om moraal bekommert) dat wij van de kunst 'de schildering der hartstochten verlangen'. In 1863 vertelde Huet (ongetwijfeld onder de indruk van de een of andere Franse lectuur) in zijn causerie over Cats - en hij citeerde dit in '68 in zijn voorwoord tot *Lidewyde* -: 'Misschien geeft men er zich over het algemeen niet genoeg rekenschap van, dat hartstochten op te wekken de eigenaardige roeping is der kunst, en eene magt, die bestemd is om driften te doen ontwaken, ook zelve uit driften geboren moet zijn.' Van Deyssel accentueerde zijn uitspraak 'kunst is passie' juist in een artikel over *Lidewyde*, in 1888. Nadat Kloos deze opvatting op eigen hand had afgeleid uit een heel andere, niet-Franse, bron, namelijk uit Leigh Hunt's 'poetry is imaginative passion', en vermeld had in de inleiding tot Perk's gedichten.

Wat nog de zaak dat de kunst niets met de moraal te maken heeft betreft, citeren we de woorden van Bakhuizen in zijn bespreking van Van Lennep in De Gids van 1837: 'Wanneer wij wijsgeerige beschouwing in eenen Roman eischen, zijn wij er verre af, in denzelven eene bepaaldelijke zedelijke leering te willen zoeken.' Nadat Kinker reeds in zijn *Post van den Helicon* van 1788 had neergezet aangaande andere 'slechtheid' dan die van poëzie, rijm of versificatie: 'Kijk, daar bemoeien wij ons op den Zangberg niet mede' (d.w.z. van moraal).

De 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' uiteindelijk ontleende Kloos aan Shelley (we be-

handelen dit in het hoofdstuk ‘Willem Kloos’). Was dit al geen internationale slogan (en ergo minder een gemeenplaats), ondanks het ietwat eigenaardige van de leus had deze iets persoonlijks en, in tegenstelling tot de overige hier vermelde, een zekere waarde.

Mogen deze slagwoorden voor ons publiek niet veel betekend hebben, voor de Tachtigers zelf schijnen ze wel zin te hebben gehad. En dat ze zich bewust waren, bij het vormen van hun esthetica sterk onder buitenlandse inwerking te staan, blijkt wel duidelijk uit wat Frans Erens in *Vervlogen Jaren* (ed. Prick, 1958, p. 172) heeft meegedeeld:

‘Sinclair de Rochemont bespotte soms zijn medeleden en beweerde: “Als er op Flanor over iets wordt geredetwist, dan zegt Kloos: Ja, zie je, je kunt wel gelijk hebben, maar Shelley...!

Van der Goes zegt: ... maar Shakespeare...!

Verweyzegt: ... maar Keats...!

Karel Thijm: ... maar Zola...!

Erens: ... maar Baudelaire...!”’

Het is onze taak in dit boek, deze inwerking uit den vreemde op onze letteren na 1880 uitvoerig na te gaan.

Wanneer men hoort gewagen van een litteraire renaissance in het laatst der vorige eeuw ten onzent, is men geneigd terstond te denken aan de stichting van het tweemaandelijks tijdschrift De Nieuwe Gids, eind 1885. Immers, het ligt voor de hand dat het hoogtepunt van een renaissance bij het nageslacht beter in het geheugen blijft dan wat het woord eigenlijk uitdrukt: het weder geboren worden zelf. Bij de ‘grote’, Italiaanse, Renaissance is het precies zo toegegaan, heeft men de periode 1500-1550 geruime tijd als die van ‘de’ herleving beschouwd, ook al doordat figuren uit dat bloeitijdvak verklaarden zich midden in een ‘rinascimento’ of een ‘restitution’ te bevinden. Maar Lorenzo Valla deed dit een eeuw eerder al, zeggend dat terwijl hij zijn boek schrijft de letteren tegelijk met de beeldende kunsten herleven; in de voorrede tot zijn *Elegantiae Linguae Latinae*, welke inleiding wel het manifest van het humanisme is genoemd.[1] Latere onderzoekers kijken evenwel verder terug bij het speuren naar de eerste symptomen van de herleving, en zo heeft Valla zijn ereplaats moeten afstaan aan Petrarca, de veertiende-eeuwer die dán de vader van het humanisme wordt geheten. Het is zeker merkwaardig dat

1 I.J. HUIZINGA, ‘Het Probleem der Renaissance’ in *Tien Studiën*, 1926.

juist twee mannen die een belangrijke plaats hebben ingenomen bij de Nederlandse renaissance in het laatste kwart der negentiende eeuw, bij het begin daarvan juist, Doorenbos en Vosmaer, beiden de grote wegbereider van de grote Renaissance als zodanig hebben gekenschetst; Doorenbos in 1860 reeds, in zijn boek *Petrarca, de Profeet van het Humanisme*, en Vosmaer in de roman *Inwijding* (p. 225), van 1888, waar hij hem voorstelt als degeen 'die den modernen tijd opent, nieuw leven scheppend uit de antieken en uit de natuur'.

Het is, bij het vernemen van het woord 'renaissance' in verband met onze letteren van het laatste vierde der vorige eeuw, echter ook mogelijk dat niet zozeer de naam De Nieuwe Gids als wel de term 'de Beweging van Tachtig' in de gedachte treedt; mede doordat men ze nogal eens als synoniemen beschouwt. Het lijkt een open deur intrappen indien men erop wijst dat deze twee niet identiek zijn; echter, wanneer het mogelijk blijkt dat er nog in 1934 een publicist van naam, die vijf jaar later hoogleraar in de vaderlandse geschiedenis te Amsterdam wordt, spreekt van 'de nieuwlichters, die met de oprichting van het maandblad [sic!] De Nieuwe Gids in 1885 de beweging van tachtig ontketenden'[1] - zonder dat hem opvalt het zonderlinge van een beweging die vijf jaar na het tijdstip waarnaar ze heet veroorzaakt wordt - dan achten wij het verantwoord dit verschil even aan te roeren. Met iets meer recht worden de kwalificaties Tachtiger en Nieuwe-Gidser door elkaar gebruikt; bij bezinnen komt men evenwel tot het inzicht dat Emants en Couperus stellig Tachtigers, ofschoon geen Nieuwe-Gidsers geweest zijn; terwijl wij in dit boek goed naar voren willen brengen hoe Van Eeden en Verwey, hoewel Nieuwe-Gidsers, feitelijk geen Tachtigers zijn geweest.

Dat de grote litteraire opbloei in 1885, ineens, begon is een opvatting die nog in 1940 vrij algemeen werd gehuldigd, wat af te leiden valt uit wat de gewezen leraar, op dat ogenblik letterkundig redacteur van Het Vaderland, dr M. ter Braak toen ten beste gaf naar aanleiding van een publicatie door Stuiveling op het einde van 1939. Deze dagbladrecensent lanceerde namelijk als iets nieuws, als een ontdekking, dat er vóór de oprichting van het tijdschrift in kwestie al iets gaande was in nieuwe trant[2]:

'Uit de briefwisseling, tusschen Vosmaer en Kloos gevoerd, blijkt m.i. duidelijk genoeg, dat de Nieuwe-Gids-

1 J. ROMEIN, *De Lage Landen bij de Zee*, p. 626, eerste druk; niet meer in de tweede.
2 Het Vaderland, 7 jan. 1940, Ochtendblad C.

beweging eigenlijk de voortzetting is geweest van iets, dat men met eenig voorbehoud als een "Spectator-beweging" zou kunnen aanduiden.'

Het is maar goed dat Ter Braak 'met eenig voorbehoud' sprak van die Spectator-beweging, want een 'beweging' was dat niet, naar we in hoofdstuk XIII uiteenzetten; al waren er enkele gedichten van Perk in Vosmaer's weekblad in 1880 en '81 opgenomen, alsmede enkele van Kloos, wat trouwens naar voren was gebracht in het artikel van De Vooys 'Uit de Voorgeschiedenis van de Nieuwe-Gids-beweging' in De Nieuwe Taalgids van 1923, het uitgangspunt voor het latere onderzoek. Aanvullingen tot dit materiaal hadden Mendes da Costa, 'Flanor-Herinneringen' in De Nieuwe Gids van 1925, Donkersloot, *De Episode van de Vernieuwing onzer Poëzie, 1880-1894* (1929), Boijens' *Mr. Carel Vosmaer* (proefschrift 1932) en Stuiveling's *De briefwisseling Vosmaer-Perk* (1938) gegeven.[1]

Prinsen, blind ijveraar voor de '80-ers (en door Ter Braak hun historicus genoemd in de inleiding van zijn editie van Paap's *Vincent Haman*) heeft de voorstelling van een in '85 plotseling ontstane renaissance in onze letteren in de hand gewerkt door te schrijven in zijn *Handboek tot de Nederlandsche Letterkundige Geschiedenis*[2]:

'Doch na zooveel dufheid, leugen en onnatuur was een zuiverend onweer noodzakelijk. Alleen de wilde hartstocht der revolutie en haar luidklinkend verzet konden vruchtbare, levende tijden doen aanbreken. Er moesten koppen door de guillotine rollen. En daarvoor heeft een groep jongeren gezorgd.[3] Toen ze in verschillende periodieken als Astrea, Tijdspiegel, Nederland, De Spectator, vooral De Amsterdammer onder De Koo, niet altijd even vlot hun werk geplaatst kregen en eenige gevestigde reputaties niet mochten aanranden, hebben ze in 1885 hun eigen tijdschrift De Nieuwe Gids opgericht en van daaruit de zege bevochten.'

En al laat de schrijver niet na, aan te duiden dat het hem

1 Merkwaardigerwijs werd Donkersloot's dissertatie onder pseudoniem in het licht gezonden (Anthonie Donker). De exemplaren van het eigenlijke proefschrift echter vermelden wel de volledige auteursnaam: Nicolaas Anthonie Donkersloot.
2 P. 653, 1e druk 1916, gehandhaafd in de uitgaven van 1920 en 1928.
3 Verdenius lanceerde deze voorstelling nog in 1935 bij de erepromotie van Kloos en Van Deyssel (*De Beweging van Tachtig*, uitgave Allard Pierson Stichting).

niet onbekend is dat er tevoren allerlei tekenen vallen aan te wijzen ‘dat de nieuwe bloei aanstaande is’, ze worden en bagatelle behandeld. Wel waarschuwt hij even, de blik niet uitsluitend te richten op de Nieuwe-Gids-groep. ‘Tegen tachtig zet zich de beweging langzaam in gang en van alle zijden beginnen nieuwe krachten te werken.’ Nadat er gezegd is: ‘De tijden waren eenmaal rijp en dan schiet het op van allen kant’, een uitspraak die weinig bevredigend is op het stuk van verklaring, nog minder door de toevoeging: ‘De spanning in de loome, duffe atmosfeer werd ten slotte te groot’; een beeldspraak die fysisch allerminst duidelijk mag heten.

Wij nu menen het onze er toe te moeten bijdragen om het inzicht in het geleidelijk ontstaan vóór 1885 van de Beweging van Tachtig te verhelderen, óók een bouwsteen aanvoerend, als S.P. Uri, die in 1935 zijn proefschrift over Arij Prins verklaarde te beschouwen als een bijdrage ‘voor de grote samenvattende studie over de episode van de vernieuwing van onze litteratuur, die nog geschreven moet worden’. Wij stellen ons daarbij op het standpunt van William McFee's hoofdpersoon van het in 1938 verschenen *Derelicts*: ‘I have always considered that we middle-class people have a definite duty, to make things easy for our betters.’

Sommige van deze beteren hebben op hun beurt reeds waardevol voorwerk voor ons verricht. Over her onmiddellijke voorspel tot de stichting van De Nieuwe Gids leverden, buiten Mendes da Costa, belangrijk materiaal: Van der Goes, met *Litteraire Herinneringen aan den Nieuwe-Gidstijd* (1931) en Frans Erens, in *Vervlogen Jaren* (in 1938, na zijn dood, gebundeld, na eerst grotendeels voor en na in De Maasbode te hebben gestaan en door andere bladen te zijn overgenomen). Uri greep iets verder terug, in *Leven en Werken van Arij Prins* (1935), deelde er nogal gegevens aangaande de opkomst van het naturalisme ten onzent mee, die De Graaf uitbreidde in zijn Amsterdamse dissertatie *Le Réveil littéraire en Hollande et le Naturalisme français* (1938), waarbij hij tevens nogal op Valkhoff's artikel in De Nieuwe Taalgids van 1929, ‘Over het Realisme in de Nederlandse Letterkunde na 1870’, stoelde. Terwijl Dekker, in het proefschrift *Die Invloed van Shelley en Keats in Nederland in die Negentiende Een* (1926) zeer waardevolle stof inzake de inwerking der Engelsen op de poëzie en op de maatstaven der litteraire kritiek van de tachtiger dichters had aangebracht; J.A. Russell voegde daar nog enig materiaal aan toe in zijn *Dutch Poetry and English* (Amsterdam, 1939). Coenen eindelijk, in zijn *Studiën van de Tachtiger Beweging* (1924), zich niet inlatend met de directe voorgeschiedenis, roerde kort de

economische opkomst van zijn vaderland aan ter verduidelijking van de opvlucht van de kunst, en Henriëtte Roland Holst tenslotte, of liever als eerste, in haar *Kapitaal en Arbeid in Nederland* (1902, maar zeer uitgebreide 4de druk in 1932), zag heel duidelijk de weerslag van de maatschappij op de kunstenaars; welk voetspoor Brandt Corstius een ogenblik vluchtig volgde in zijn *Herman Gorter* (1934). De daarna verschenen biografieën en monografieën, betrekking hebbend op de tijd na 1880, laten zich met de economische en uitheemse beïnvloeding niet of ternauwernood in, zodat we die hier niet behoeven te vermelden (al hebben we met verschillende ervan verderop in dit boek ons voordeel gedaan; we noemen in dit verband gaarne *De Geschiedenis van De Nieuwe Gids*(1955) door G.H. 's-Gravesande, met een Supplement van 1961).

Dat van de Tachtigers-alleen de vernieuwing niet kwam, willen wij telkens aantonen. Wanneer het nageslacht in de *Verzamelde Opstellen* (deel I, 2de dr., p. 92) van Van Deyssel deze over Zola ziet schrijven - het stuk zag het licht in De Nieuwe Gids van 1886 - met de inzet: ‘Van zonnevlammen en van druipend bloed is het laatste werk van Zola gemaakt’, het eerste artikel van zijn hand in het tijdschrift over de grote Fransman, zal men zeker willen aannemen dat dit lyrische stuk velen tot de besproken roman of romancier zal hebben gebracht. Maar er bestaat dan tevens het gevaar dat men thans, achteraf, gaat geloven dat Van Deyssel die auteur daardoor hier bekend maakte en meteen het naturalisme. Zo schreef Adama van Scheltema in zijn *Grondslagen eener Nieuwe Poëzie* (1908, p. 13): ‘Van deze groote [Zola] kwam het naturalisme naar Holland, en Van Deyssel werd zijn nieuwe verkondiger’ - een uitspraak welke die onjuiste opvatting misschien niet bedoelt te geven maar ze bij minder onderlegden toch kan vestigen of versterken. Johan de Meester had die verkeerde voorstelling al in 1897 gewekt, in Woord en Beeld (p. 363) en Van Deyssel's biograaf Benno Stokvis colporteerde die nog in zijn boekje van 1921 (p. 37). Maar ... in zijn brochure over Netscher van datzelfde jaar 1886 zegt Van Deyssel zelf[1]: ‘De sentimenten der overige novellen vindt men bij de fransche en belgische naturalisten terug. Ik verzeker dat 't zoo is; ieder, die veel fransche en belgische naturalisten gelezen heeft en nu den Heer N. leest, zal 't ook zoo vinden’. Waarbij de schrijver ervan uitgaat dat er een publiek in Nederland is dat die auteurs kent. Bemerken we vervolgens dat de bekende Jan ten Brink in 1879 al een boek *Emile Zola* uitgaf, dan kijken we enigszins verrast;

1 Ook in *Verzamelde Opstellen*, deel I, 2de dr., p. 49.

doch vernemen we dat het met ‘maren en weliswaren’ was geschreven - De Graaf zegt het Uri na, deze Donkersloot, en die Paap[1] - dan denken we onwillekeurig dat dat boek wel niet veel zal hebben uitgewerkt (al verscheen er in 1884 een tweede, uitgebreide druk van). Lezen we echter daarna in een brief van Vosmaer aan Perk, uit 1880, uit Den Haag dit simpele brokje zin[2]: ‘Hij [Doorenbos] is gelukkig dat hij te Amsterdam jongeren heeft zooals gij en Kloos; hier bij ons is alles of Zola of onklassiek’, dan willen we toch aan veel méér invloed van de pionier Ten Brink geloven. En we worden daarin gesterkt door de latere woorden van zijn discipel, iemand van de importantie van Louis Couperus, die juist precies over dat tijdstip 1880 heeft neergeschreven[3]:

‘O prachtige dagen van jaren, jaren her, toen ik zeventien, achttien was, toen de verschieten van Woordkunst en Litteratuur voor mij openweken als de landen, waarin het mij wel vergund werd te werken! [...]’

‘Met Frans Netscher las ik Thérèse Raquin, en als wij het niet samen lazen, spraken wij later over wat wij elk afzonderlijk hadden gelezen. En veel las ik Zola en ... de wereld ging voor mij open. Want Zola - laat ons het ronduit en eerlijk bekennen - was de groote, loyale, litteraire leermeester onzer generatie van proza-schrijvers. Zoo beschouw ik het nog steeds: Zola heeft de poorten voor ons geopend, heeft ons de wereld getoond, de immense landen van het Leven ons in de wijkende verschieten gewezen; handen geheven, in vervoering, zelfs al vulde somberheid en vertwijfeling onze jeugdige zielen - o, vertwijfeling van achttienjarige zielen, wat zijt gij zoet geweest van verbijsterenden wellust! - gingen wij den nieuwen weg op en leerden het Leven zien, als het was, zonder sentimentaliteit, zonder romantiek, wreed en fataal, maar smartelijk als ware het een Moeder, die leed voor hare jonge kinderen, onszelve! en terwijl wij gingen, in onze jonge extaze's, den langen weg op, die slingerde voor ons uit, beloofden wij elkander, te schrijven, alles wat wij zagen, voelden, beleefden en leden, te beschrijven, neêr te schrijven, op te schrijven, in het schitterende, edele, alles omvattende en voor alles ontvankelijke Woord! [...]’

‘Wij hebben woord gehouden: wij hebben geschreven. Geschreven nadat wij gelezen hadden, vooral gelezen en ge-

1 *Vincent Haman*, 2de dr. 1908, p. 41 onderaan.
2 G. STUIVELING, *De briefwisseling Vosmaer-Perk*, p. 37.
3 *Proza*, deel II, p. 213/14. (Hij was in 1863 geboren.)

leerd van Emile Zola, onzen ontzaglijken Meester, zonder wiens voorlichting, zelfs al was hij wreed en al ontzag hij nooit de teere gevoeligheden onzer overstelpte jeugd, wij nooit zouden gezien en geweten hebben hoe het Leven voor ons, menschen, is, in realiteit, alle vooze bedekselen geheven, alle romantische sentimentaliteiten der periode onzer ouders en grootouders minachtende ter zijde geschoven. En allen wie mèt ons toen, in die jaren, het beeldende Proza zijn gaan schrijven, waren Zola's leerlingen, vergeten wij dat nooit, welke wegen wij later insloegen, wèlke andere, ideëelere verschieten ons verder lokten, welke idealen ons hooger toewenkten ons toch te bevrijden van de eerste boei en beklemming, die van het Naturalisme, dat toch, niettegenstaande zijn rulle wreedheid, onze zuiverreine opvoeder is geweest in de jonge jaren, toen wij hadden kunnen verdwalen. Ik, ten minste, persoonlijk, blijf Emile Zola dankbaar zoo lang de pen mij in de vingers blijft.'

Zo spreekt Couperus als auteur, als lid van het gilde der Nederlandse schrijvers van zijn tijd. Hij spreekt ook als lezer, als ontvankelijk litteratuurproever:

'Thérèse Raquin, daar las ik weêr dat boek. Hoe zoû ik het vinden nadat ik het eenmaal, toen allerjeugdigste lezer, een overstelpend, verbijsterend kunstwerk had gevonden? Angst, ontroering waren in mij. Zeker, na zoo vele jaren ... zoû ik dat wild uit mijn kast gegrepen boek, in jaren niet overgelezen, niet meer zoo mooi vinden, als toen, met Frans Netscher...'

'Het was ongelooflijk. Het blijft ongelooflijk. Ik herlas Thérèse Raquin. Het was mij deze dagen zoo ontzettend van verbijsterende, levensgeheim onthullende schoonheid, dat ik, nu weêr, gebeefd heb toen ik het las.'

Wanneer wij zulke documenten zien, zijn we overtuigd. Van de machtige invloed van Zola op onze jongeren, reeds in of vóór 1880, lang voordat De Nieuwe Gids er was. En ze hebben ook hierom zulk een betekenis, deze documenten, aangezien Couperus onder leiding van Ten Brink Nederlandse letteren heeft gestudeerd, voor de akte M.O., en daarvoor dus heel wat van onze vroegere én toen pas voorbije litteratuur moeten kennen. Maar dááraan dankte hij zijn vorming niet, zijn opengaan der ogen voor de wereld, noch zijn schrijftechniek. Hij dankte die aan een buitenlandse tijdgenoot, hij zegt het zo duidelijk als het maar kan, hij geeft het te kennen voor zich en zijn generatiegenoten. Zodat J. de Graaf dan ook schrijft in het vermeld proef-

schrift (p. 29 onderaan): ‘Il n'est guère étonnant que les littératures étrangères, plus fécondes en oeuvres d'art que la nôtre, captivent les jeunes de 1880, auteurs pleins de talent, et infiniment plus “artistes” que leurs devanciers immédiats.’

Dit nu is iets waar wij onze studie op baseren: dat men er niet komt met de letteren van een periode uit die van de voorgaande te willen afleiden - en dat bij een bellettrie als de onze! - doch dat wij voor elk nieuw genre dat zich hier voordoet *eerst* de blik over de grenzen hebben te richten, naar de bronnen ervan, en dan pas naar de voorafgaande Nederlandse Litteratuur, waarvan men mogelijk in het nieuwe genre sporen aantreft. Het in chronologische volgorde behandelen van onze letteren van 1170 tot heden, met terloopse verwijzing naar uitheemse invloeden (en eventueel de verdediging dat de onze, ondanks uitheemse inspiratie, waardevol zijn; dit mag in esthetisch of historisch opzicht gelden, maar aan de waarde op het stuk van originaliteit doet de navolging natuurlijk wel afbreuk!), dit als een natuurlijke opeenvolging bespreken van onze letteren in de loop der eeuwen is aanvaardbaar zolang er niet meer dan gecatalogiseerd wordt; wenst men tot *begrip* van de structuur der reeks te geraken, dan dient die rechte lijn te worden verlaten voor een zigzagkoers over de grenzen telkens. Onze letterkundige produktie, van het oudste overgeleverde tot het jongste onverkoopbare, vertoont geen langere rustige ontwilkkeling dan die van de duur van de aandacht voor een bepaald genre; hetwelk altijd weer uit den vreemde afkomstig blijkt, in de uitstraling der omringende culturen als ons taalgebied steeds heeft gelegen en in aanleg onlitterair en weinig oorspronkelijk in het geestelijke als ons volk immer is geweest. De film der Nederlandse bellettrie van den beginne tot vandaag is geen rij van zich rustig uit elkander ontwikkelende beelden, maar een elkander verdringen van indrukken van onderling sterk afwijkende milieu's, onderwerpen en speelwijzen, die elkaar als met schokken en sprongen afwisselen: nu een stuk Franse invloed, dan een brok Duitse techniek, vervolgens een eind Engelse cultuurvorm. En: dit wel steeds in navolging van hoogtepunten der soort in het buitenland, zodat te onzent de geleidelijke overgangen, de stadiën van de natuurlijke groei van het genre, in veel mindere mate optreden dan in het land van herkomst, hetgeen bij ons het gebrokene en chaotische bij de evolutie der gehele litteratuur geeft te zien. Busken Huet gaf dit in zijn correspondentie met Jan ten Brink (aan wiens tijdschrift Nederland hij nogal veel kopij had afgestaan) scherp te kennen toen deze te Leiden Jonckbloet als hoogleraar was opge-

volgd in 1884. Nadat hij hem in '81 had geschreven (*Brieven van Cd. Busken Huet*, deel II, p. 203): 'Het eigenaardige onzer litteratuur, dunkt mij, is de navolging', drukte hij zich drie jaar later uitvoeriger uit in de woorden (p. 286): 'Mij stijft dit in de overtuiging dat het niet mogelijk is de nederlandsche litteratuur, van welk tijdperk het zij, anders dan vergelijkend te bestuderen. Onze litterarische 17de eeuw althans, boezemt mij alleen belangstelling in, voor zoover zij eene aanleiding is om kennis te maken met de renaissance in Italië, Frankrijk, Engeland, Spanje. Alleen Ariosto, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, en de overigen, troosten mij van de verveling waarmede ik mij onder het lezen onzer eigen renaissance-auteurs overgoten gevoel.'[1]

Dit navolgen der hoogtepunten, in stede van het zich onmiddellijk aansluiten bij een nieuw uitheems streven in de aanvang al, valt hieraan toe te schrijven, dat de kunstenaars meestentijds te zeer in eigen scheppen opgaan om de ontwikkeling van een of meer culturen over de grenzen op de voet te volgen, gelijk menig meer internationaal georiënteerd en er in geïnteresseerd niet creatief intellectueel dat doet. De kunstenaar wordt pas getroffen door een in wijde kring sterk opvallend resultaat van het uitheemse streven, het resultaat dat het teken is van de bloei, en allereerst door dat hoogtepunt laat hij zich beïnvloeden. Hieruit volgt, dat men voor het begrijpen van de inwerking van een vreemde cultuur niet uitsluitend, en zelfs niet in eerste instantie, naar de individuele prestaties der vooraanstaande voortbrengenden mag kijken - die in zekere zin slechts uitwassen zijn - doch dat men, en juist ook om die vooraanstaanden in het goede licht te zien, vooral de voorkeuren der intellectuelen en voor kunst ontvankelijken der periode heeft te beschouwen; welke voorkeuren eveneens weer de aandacht op de bronnen zelf, de buitenlandse, richten.

Bij het nagaan van de sympathieën van het vooraanstaande culturele, niet scheppende, publiek kan dan blijken dat de atmosfeer, gunstig voor het ontluiken van een bepaalde kunstsoort, is opgeroepen door een van geheel ander karakter. Zo bespeurt men bijvoorbeeld dat in Nederland sinds de jaren zeventig der 19de eeuw de moderne schilderkunst

1 Reeds in de roman *Lidewyde* van 1868 had Huet dr Ruardi over de Nederlandse letterkunde doen oordelen (p. 145 van de derde druk): 'Een volk, dat nooit een eigen denkbeeld vertegenwoordigd heeft; altijd, om zoo te zeggen, op den boer heeft gereisd; nooit iets anders heeft gedaan als navolgen en achteraan komen, - zulk een volk, dat spreekt, heeft geene litteratuur die het de moeite waard zou zijn te boek te stellen' (d.w.z. in een letterkundige geschiedenis).

een geestelijk klimaat heeft geschapen waarin de moderne bellettrie gemakkelijk kon opkomen en wassen.

Doordat onze letteren van 1880 sterk door uitheemse beinvloed waren - met het gevolg dat menigeen ze als een stuk cultuur hoog boven het volk drijvend zag - is men er wel toe gekomen, dit van de volksgeest gescheiden zijn aan het sterke individualisme dier cultuurvoortbrengers toe te schrijven. Wij zien de controverse veel meer als die tussen geïmporteerde cultuur en weinig bewogen volksaard, en daar deze controverse in de Nederlanden altijd heeft bestaan, is er geen reden speciaal de Tachtigers die distantie te verwijten. De voortreffelijke Jonckbloet, die in zijn *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* gewaagde van het 'volslagen gebrek aan oorspronkelijkheid' van onze middeleeuwse litteratuur (2de dr., deel I, p. 258) en die keer op keer van 'ons gebrek aan scheppend vermogen' in de letteren sprak, wees er reeds op hoe het volkselement hier na de Middeleeuwen, bij de toenemende eruditie, steeds meer is overvleugeld door het uitheemse, allereerst door het classicisme, en dat wij weldra geheel onder de plak der Latijnse muze zaten. Eerst bij het verlopen van een genre wordt bij ons het contact met de natie hersteld; doordat het zich dan, mede door het optreden van meer tot de massa behorende scheppenden, vernationaliseert en vulgariseert.

Hoe weinig reden er bestaat, de Tachtigers te verwijten dat zij de geleidelijke ontwikkeling van onze letteren hebben geschaad door met iets boven-nationaals te komen, valt met enkele grepen, wáár ook in onze letterkundige geschiedenis gedaan, te illustreren. Toen Veldeke omstreeks 1170 uit het Frans hier de eerste ridderroman introduceerde - indien hij althans de eerste was die dit deed; Van Mierlo[1] trekt het in twijfel met het oog op de drie litteratuurgenres die hij beoefende en die in zijn werk reeds van een zeer sterke ontwikkeling blijk geven - moet men dit hebben gezien als een ingrijpende daad ten opzichte van het bestaand en bij de volksaard aansluitend volkslied van Germaanse aard. Nog groter ogen zal men hebben opgezet bij Hadewijch's, bijwijlen hysterisch aandoende, geestelijke minnelyriek, onder invloed van de Provençaalse troubadourspoëzie opgeweld, die zelf het ontstaan dankte aan de Moren in Spanje. Toen, weer wat later, Maerlant een encyclopedie van het middeleeuwse weten opzette, uitgaande van Latijnse bronnen, nadat hij tevoren vertalingen had helpen bezorgen van de inmiddels

1 *Geschiedenis van de Oud- en Middelnederlandsche Letterkunde*, dictaat-uitgave 1928; de gedurfdste nieuwe opvattingen hieruit zijn in de herdrukken prijsgegeven.

ingeburgerde ridderroman, moet men niet minder het ‘volksfremde’ daarvan hebben gevoeld. Wanneer dan, nog een kwart-eeuw later, nadat Maerlant school heeft gemaakt met zijn soort kroniekschrijven, een Ruusbroec hier de mystiek gaat beoefenen zeer onder Duitse invloed, is er weer alle reden tot de klacht dat er verwijdering met het ingeburgerde, ergo met het volkseigene, ontstaat. Doch de cultuur gaat rustig voort over onze, in de praktijk nauwelijks bestaande, grenzen te komen; het drama, de rederijkerij en de Renaissance breken door naar deze lage landen uit het Zuiden, de laatste in de dichters van de Vroege-Renaissance, om het hoogtepunt te vinden in Hooft en Vondel. De ‘prins onzer dichters’ was de laatste belangrijke Zuidelijke Nederlander in de Dietse letteren[1] - die van 1200 tot 1600 hun zwaartepunt in Vlaanderen en Brabant hadden -; merkwaardig genoeg ging men hém de voornaamste Noord-nederlandse dichter achten. Gelijk het niet minder tekenend mag heten dat het Wilhelmus, het officiële volkslied van het Noorden, ongetwijfeld door een Zuidnederlander samengesteld naar het voorbeeld en gedeeltelijk uit het materiaal van een Duits gedicht, in opdracht van Karel V vervaardigd voor zijn Duitse lansknechten[2], en met een melodie van Franse oorsprong, zodanig on-Nederlands is, dat niemand er meer dan een gering aantal regels van kent. Op deze manier kan men voortgaan met de steeds weer exotische herkomst van de thema's en techniek in onze litteratuur aan te wijzen.

Chargerend - want de overdrijving dient om de kern van wat men wil betogen scherp-duidelijk te maken - heeft Busken Huet in zijn laatste levensjaar, in '85, na Jonckbloet's heengaan diens toen in derde druk verschijnende *Geschiedenis* gekenschetst als het werk dat kan inlichten ‘op welke wijs (het hooge woord moet er uit) de lappendeken onzer letteren ontstaan is’. In zijn soort vindt hij het volmaakt, de toekomstige geschiedschrijvers der letteren zullen een ereplaats toekennen aan deze zesdelige Jonckbloet, meent hij.

‘Van elk vodje afzonderlijk zal hij hun de geschiedenis verhalen. Uit welke snippermand, aan welken straathoek, het

1 G. KALFF JR, *Beethoven en Schopenbauer*, p. 11, gaat zelfs zo ver te schrijven: ‘Vondel is geen Nederlander (vergelijk Revius of Luyken) maar Vlaming, een echte Barok-Vlaming met 't weids gebaar van een slappe arm, en 't zware geluid van een niet al te robust brein. Het is wel jammer van de locale Amsterdamse historie - maar laat men hem in Vlaanderen propageren. Daar kwam hij vandaan en daar hoort hij.’

2 Men zie het artikel van L. Koch, met deze belangrijke ontdekking, in De Nieuwe Taalgids, XXVI, p. 113.

werd opgeraapt. Van welke uitheemsche kleedingstukken of uitheemsche meubelgordijnen het een overblijfsel is. Hoe de knaap heette die er onze grenzen mee overkwam. Vanwaar het die kleur, dien snit, die rafels heeft. Om welke reden onze eenvoudige landgenooten zich die vreemde ooren gaarne lieten aannaaijen. Hoe zij met het ding naar hunne wandsnijders of hunne lakenwaardijns liepen, of in hunne saaihallen, welgenaamd, het van een nationaal loodje deden voorzien. Hoe zij de deken voor een statierok aanzagen en, als ware zij een mantel van eigen fabrikaat, haar zich om de leden plooiden. Hoe zij, in hunne oogen heel wat heers, in die der wereld voor opgeschikte boeren doorgingen.'[1]

En zo zijn wij aangeland bij onze slot-opmerking in dezen: dat in die voortdurende ontlening van onze letterkundige genres aan het buitenland, gevoegd bij het onvermogen van onze auteurs om de stof diep-menselijk te bezielen, de oorzaak ligt dat het nageslacht de eenmaal overledenen maar moeilijk meer kan waarderen; te weinig als het alles ontsproot aan eigen bodem, en daardoor niet iets in zich bleef dragen dat de nakomeling aan de voorouder verbindt. Gelijk toch bij de veel meer op zichzelf staande ons omringende litteraturen het geval blijkt.

Bij de beeldende kunsten is dit anders. 'Mijn vader wist genoeg, en was eerlijk genoeg om toe te geven, dat niet de letterkunde maar de schilderkunst onze volksgeest in diepere zin leert kennen' zegt Kalff Jr in zijn *Beethoven en Schopenhauer*[2], en Jan Veth sprak op het Filologencongres te Groningen in 1925: 'Gij philologen kent uw Vondel en Brederoo, en ook wel een weinig de schilderkunst, maar hebt gij wel opgemerkt, dat de letterkunde de belangrijkste elementen in het leven van onze voorvaderen eigenlijk niet weergeeft?'[3]

Dit alles ter verluchting hoezeer de Nederlandse letteren altijd 'onvolks' zijn geweest; hoe erg ze aan de leiband van uitheemse liepen. Wij menen hiermee voldoende te hebben toegelicht, waarom wij in onze studie betreffende de wedergeboorte der litteratuur (en cultuur) in het laatste kwart der vorige eeuw de nadruk zo hebben gelegd op de inwerking van het buitenland als bij lezing het geval zal blijken.

Overigens had Voltaire in zijn *Lettres anglaises et philosophiques*, van 1734, al geschreven: 'Les esprits les plus originaux empruntent les uns des autres ... Il en est des livres comme du feu dans nos foyers; on va prendre ce feu chez

1 *Litterarische Fantasien en Kritieken*, deel XXII, p. 107.
2 *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, deel VII, p. 187, en Vragen des Tijds, 1921, deel II, p. 283. Bij Kalff Jr. op p. 13.
3 J. HUIZINGA, *Leven en Werken van Jan Veth*, 1927, p. 202.

son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, & il appartient à tous.'

Dr Samuel Johnson merkte vervolgens op: 'There is not so poor a book in the world but would be a prodigious work were it wrought out entirely by a single mind without the aid of prior investigators.'

Daarna heeft Emerson in *The Poet* gezegd: 'The originals are not original [...] There is imitation, model, and suggestion, to the very arch-angels, if we knew their history. The first book tyrannizes over the second [...] Original power is usually accompanied with assimilating power, and we value in Coleridge his excellent knowledge and quotations perhaps as much, possibly more, than his original suggestions.'

Zelfs een individualist als Flaubert schreef: 'Personne n'est original au sens strict du mot, le talent comme la vie se transmet par infusion, et il faut vivre dans un milieu noble, *prendre l'esprit de société des maîtres*.'

En er is eveneens gezegd, meermalen: dat zelfs een litteratuur als de Franse veel aan den vreemde dankt...

Laat ons dan niet verwonderd zijn, te ervaren hoeveel Nederlands van enige betekenis na 1880 zijn eigenlijke oorsprong over de grenzen heeft gehad. En doordat dit uitheemse hier ditmaal vertolkers vond wier capaciteiten die van de grote buitenlanders nabijkwamen, ontstond er hier gedurende de twee volgende decenniën zoveel goeds, in de ogen van schrijver dezes. Want uit bewondering en liefde voor de Tachtigers, voor de echte Tachtigers, die toenam door reeds nu een vijfenveertig jaar lange bestudering van hun werk en al wat er over gepubliceerd werd, is dit boek ontstaan. Moge het andere belangstellenden en studerenden ten goede komen en er toe bijdragen dat men onze letteren van het laatste kwart der vorige eeuw (en van de voorafgegane tijden evenzeer) op een steeds ruimere wijze gaat behandelen. In dit opzicht stemt tot dank de aandacht die er in Gerard Knuvelder's *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, deel IV (eerste druk 1953, tweede 1961) gewijd wordt aan de buitenlandse beïnvloeding van 'Tachtig', mede aan de hand van de tweede uitgave (1947) van dit ons boek.

Maatschappij en litteratuur
I

De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw heette de eerste uitgave van dit boek (1941). Nadere bestudering gedurende de oorlogsjaren van de gehele cultuur in die eeuw schonk ons het inzicht dat het niet aanging van een renaissance over de hele linie te spreken; de schilderkunst was reeds sedert de jaren vijftig in nieuwe richting geëvolueerd en de wetenschap in velerlei vorm had zich de hele eeuw door ontwikkeld. Zo werd de titel van de tweede editie van het boek beperkt tot *De oorsprongen van de renaissance der litteratuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw* (1947). Maar ook hierin bleek het woord ‘renaissance’ onbevredigend, namelijk onbillijk ten opzichte van het proza sedert 1800; ons boek *De Nederlandse letteren in de 19de eeuw, schatgraven in platgetreden terrein*, 1953, legde er getuigenis van af hoe het proza geen renaissance van node had, daar het bij een hele rij schrijvers al lang veel voortreffelijks bood. En bepaald minder gelukkig was het woord ten opzichte van het geestesleven van het ontwikkelde deel van ons volk, van zijn geestkracht en energie. Slechts bij het tot bloei komen van de poëzie zou men het niet willen missen.

Het onderwijs in de Nederlandse letterkunde is nog altijd te zeer erfelijk belast met de eerbied voor de retoriek van Potgieter's *Rijksmuseum* en huldigt, onder de suggestie van diens geklaag over Jan Salie en wellicht ook van de socialistische geschiedschrijving, nog te veel de verkeerde opvatting dat het een slaperige, armoedige boel in Nederland was vóór 1880, en dat Potgieter, Multatuli en Huet hun best hebben gedaan het volk wakker te schudden. Men begaat daarbij de fout, de juistheid van deze stelling te willen bewijzen uit de laag-bij-de-grondsheid van het leven in de *Camera Obscura* en andere (mindere) weergaven van het dagelijks bestaan, als bij Van Koetsveld en Cremer, vergetend dat Beets in dat boek de manie der Franse romantici (verzwakt) navolgde om de ‘bourgeois’ belachelijk te maken, en nog meer vergetend dat bedoelde pennisten alleen maar kennis van hun eigen benauwd hoekje bezaten en niet wisten wat er in de wereld omging. Uit het werk van het gros van de tegenwoordige Nederlandse romanciers krijgt men evenmin de

indruk dat er wel iets gepresteerd wordt; bemerkt men noch iets van het zware vrachtverkeer over grote afstanden 's nachts op de weg, noch van het laden en lossen van de zeeschepen is de havens; ook bespeurt men niet dat er op de stations de hele nacht gerangeerd wordt en dat de goederentreinen dan in alle richtingen het land doorkruisen, en nog minder bemerkt men dat vele grote fabrieken dan doorwerken en één lichtzee vormen. In plaats daarvan leest men in de romans over slampampers die van de lucht schijnen te leven. Onze hedendaagse maatschappij te reconstrueren uit onze romans zou een paskwil zijn.

Ondanks het beeld dat men uit Tollens krijgt, vertoonde onze handel al direct na de Franse tijd een krachtige opleving en de reders gaven blijk van veel ondernemingsgeest. In 1823 kreeg G.M. Roentgen concessie voor een stoomvaartlijn van Rotterdam op Antwerpen en stichtte daartoe de Nederlandsche Stoomboot Mij.; het eerste schip daarvoor werd te Capelle aan den IJssel gebouwd. In 1825 richtte Paul van Vlissingen de Amsterdamsche Stoomboot Mij. op, die terstond een dienst op Hamburg opende; in 1828 kwam er onder zijn leiding een etablissement tot stand waaruit Werkspoor zich ontwikkelde. Het jaar daarop stelde de Nederlandsche Stoomboot Mij. een dienst in van Antwerpen op Londen, met de ‘Batavier’, het begin van de Batavierlijn, tot welker stichting de nieuwe scheepswerf en machinefabriek Feijenoord bijdroeg. Koning Willem I had de Nederlandsche Handel-Maatschappij opgericht, in Indië het Cultuurstelsel ingevoerd, dat de inheemse bevolking in het produktieproces inschakelde, en had Nederland van een goed straat- en waterwegennet voorzien. In 1818 verlangde hij al het Noordzeekanaal, maar moest zich met het Noordhollands Kanaal tevredenstellen. In 1830 kreeg Rotterdam zijn Voornsekanaal, in 1837 liet de Amsterdamse reder Gideon Boissevain een eerste Oostinjevaarder bouwen te Alblasserdam, in 1838 liet de Rotterdamse reder Willem Ruys hetzelfde doen te Kinderdijk, waar tevens de firma Smit met haar sleepdiensten opkwam, die een wereldbedrijf zou worden. Bij een bezoek van koning Willem II aan de Maasstad in 1841 begroetten hem o.a. zes Oostinjevaarders (6 van de 23 schepen) van Van Hoboken. In 1850 vertrokken er op één dag vier koopvaarders van Ruys uit Hellevoetsluis: twee naar Batavia, via de Kaap, één naar Californië, om Vuurland heen, en één naar Hongkong. In 1852 voeren er reeds dertig Nederlandse schepen naar het pas opengestelde Australië. De internationale vrachtenmarkt maakte bij voorkeur gebruik van scheepsruimte onder Nederlandse vlag; van 1850 tot 1860 groeide deze handelsvloot van 1793 tot

2438 schepen, meest nieuwe; zij was toen de vierde ter wereld. In 1856 was de Koninklijke Nederlandsche Stoomboot Mij. te Amsterdam gesticht, die tenslotte de rederij met het grootste aantal schepen zou worden (meer dan honderd). In de nieuwe opkomst van de hoofdstad - na de bloeitijd van de zeventiende eeuw - hadden de doopsgezinden, die zich altijd op de handel hadden toegelegd, een groot aandeel: de Van Eeghens, Van Vollenhovens, Van Heukeloms, Rahusens, Hartsens etc. Daarnaast begonnen vooraanstaande joden van Amsterdam een internationale geldmarkt te maken, een tweede Frankfort: de Sarphati's, Lippmanns, Rosenthals, Wertheims.

In 1873 werd de Nieuwe Waterweg geopend, kort daarna het Merwedekanaal, de spoorbrug over de Moerdijk volgde en in 1876 het Noordzeekanaal. In 1869 was het Suezkanaal voltooid, met het gevolg dat in 1871 voor de vaart op Indie de Stoomvaartmij. Nederland en weldra ook wat de Rotterdamsche Lloyd zou worden tot stand kwamen. In 1873 richtte men de Holland-Amerika-Lijn op, in 1875 de Mij. Zeeland voor de post- en passagiersdienst op Engeland, in 1883 verscheen de West-Indische Maildienst. In 1885 kwam de Hollandsche Stoomboot Mij. erbij, die het meest op Engeland ging varen, in 1887 de Paketvaart in Indië. In 1869 was de Deli-Mij. gesticht, die Amsterdam tot de wereldmarkt voor tabak maakte; door de opkomst van Duitsland ging de doorvoerhandel naar dat rijk over Nederlandse havens enorm vooruit. Ook het platteland ontwikkelde zich op vele plaatsen snel: industrie in Zaanstreek, gebied van Veendam, Twente en Tilburg. Door de concurrentie van de Amerikaanse landbouw ontwikkelde zich de tuinbouw (Westland, Beverwijk, Aalsmeer, Boskoop) en droeg spoedig bij tot de export, evenals de opluikende zuivelnijverheid, waarnaast weer de grote internationale margarine-industrie van Nederlandsen huize ontstond.

Zet Beets ons nogal tamme Haarlemmers en Leidenaars voor ogen, Tollens sjofele Rotterdammers, Van Koetsveld nulliteiten uit Westmaas en Cremer zijn boertjes uit de Betuwe, we mogen daaruit niet het beeld van het toenmalige Nederland afleiden. Van betere geestelijke standing getuigt het werk van Kinker, Geel, Bakhuizen, Huet, Fruin, Quack en enkele minder bekenden; er was een ontplooiing over een breed front, op vrijwel elk gebied. ‘Amsterdam’, zegt Romein,[1] evenaarde in bloei aan het einde der eeuw bijna die van de zeventiende.

Wanneer we de Beweging van Tachtig een renaissance

1 *De Lage Landen bij de Zee*, 1e druk, p. 536.

willen blijven noemen houdt dit in, dat er een periode van inzinking is voorafgegaan, die zelf weer volgde op een vroegere bloei, en die is dan die van onze Gouden Eeuw. Nu mogen we echter onze litteratuur van de zeventiende eeuw niet overschatten. Een bloei in de letteren sluit niet slechts in zich dat er boeken verschijnen, maar tevens dat ze worden gelezen, instemming of bewondering wekken en invloed uitoefenen. Hoogtepunten in de zeventiende-eeuwse dichtkunst vormden Bredero, Hooft en Vondel. Kruseman, die deel VI van de *Bijdragen tot de geschiedenis van den Nederlandschen Boekhandel* gewijd heeft aan de uitgeverij in de zeventiende en achttiende eeuw te Amsterdam, deelt daarin op p. 289 mee, dat er in het hele tijdvak 1600-1700 in dat centrum van het Nederlandse (en Europese) uitgeversbedrijf zegge en schrijve 104 boeken op poëzie-gebied werden gedrukt, dus één per jaar! Over de schepper van het sonnet *Vroegh in den dageraet* meldt hij: 'Brederode zag bij zijn leven maar weinig van zijn gedichten in druk'; twintig jaar na zijn dood werden ze opgenomen in *Al zijne werken*, in 1638. Over het dichtwerk van Hooft zwijgt Kruseman geheel; aangaande Vondel, die in 1612 debuteerde, vermeldt hij dat diens *Poëzie*, in twee delen, pas in 1682 het licht zag, de *Hekeldichten* kwamen voor het eerst in 1707 in boekvorm uit. Wat zijn drama's betreft, hier weet Unger[1] gedetailleerd op te geven hoe het daarmee is gegaan. Terwijl er in 1662 twee delen *Treurspeelen* (23 stuks) verschenen, werd *Palamedes*, dat politieke betekenis had, in de hele eeuw twaalf keer gedrukt; de zo tot Amsterdam sprekende *Gijsbreght* tien keer, *Joseph in Egypte* zeven maal, *Joseph in Dothan* vijf maal (in de achttiende eeuw drie keer, maar in de negentiende acht keer); *Pascha* en *Hierusalem verwoest* elk vier maal, *Adam in ballingschap* twee keer en het vermaarde *Lucifer* ook twee keer (in de achttiende eeuw helemaal niet, maar in de negentiende vijftien keer!).

Neemt men daarbij in aanmerking dat het geen oplagen van vele duizenden exemplaren zijn geweest, maar eerder van enkele honderden, dan komt men ertoe te constateren dat de litteraire bloei van de Gouden Eeuw, in het bizonder die van Vondel, pas in de negentiende eeuw moet zijn begonnen, en wel door de studie voor de akte van hoofdonderwijzer. Uiteraard zijn er te Amsterdam in Vondel's tijd ook werken uitgekomen die toen meer gelezen werden; we vonden Breeroo's *Moortje* tien keer en zijn *Spaansche Brabander* twaalf keer uitgegeven, en vader Camphuysen's *Stichtelycke Rymen* zelfs dertig keer; waarnaast vader Cats'. *Selfstryt*

1 J.H.W. UNGER, *Bibliographie van Vondels Werken*, 1888.

slechts acht drukken bereikte, benevens vier in zijn *Gezamenlijke Werken*.

Ook de achttiende eeuw dienen we even onder de loep te nemen, om de negentiende beter te kunnen naderen. Doordat enerzijds de politieke macht van de Republiek dan tot het verleden behoort en het aan de andere kant met de grote namen van schilders en dichters gedaan is, heeft men lange tijd nadien de achttiende eeuw als een tijd van verval gekenschetst: tuintjes vond men op de vestingwallen. Waarbij men over het hoofd zag dat de gemaakte fortuinen en de handel op de Oost (en met het opkomende Kaapland) belangrijk bleven en dat de uitgeverij, die voorname culturele factor, een aanzienlijk hogere produktie vertoonde dan in de zeventiende eeuw (alleen al het aantal dichtbundels liep op van 100 tot 700 te Amsterdam), vooral op het terrein van het proza, van de geschiedenis, van de wetenschap in het algemeen. Thans ziet men de eeuw van het rationalisme en de verdraagzaamheid, van het ordenen der verkregen schatten en het zich bezinnen, van eruditie en beschaving, wijsbegeerte en wetenschap, als de pas eigenlijke doorwerking van de Italiaanse Renaissance in deze streken. Draagt de zeventiende eeuw niet geheel zonder verband met het goud dat het wereldverkeer hier heenvoerde haar bijnaam, de achttiende straalde, minder een gouden gloed van uiterlijke voorspoed dan wel een gouden licht van de schatten van de geest uit; waartegenover haar voorgangster, ondanks de Renaissancetooi, haar nog middeleeuws gemoed toonde: de ruwe bruilofts- en braspartijen (tot in de kringen van Huygens), de heksenprocessen, de tirannie der calvinisten na de synode van Dordrecht (waarbij een man als Hugo de Groot levenslang kreeg en de hoogste functionaris van Holland, de oude Oldenbarnevelt, in het openbaar het hoofd werd afgehakt), de hekeldichten van Vondel (die bijvoorbeeld Jacob Cats voor ‘Jaep Priaep’ uitschold, nadat deze hem, eveneens in druk, voor ‘dronkaard’ en ‘den vuylsten Fiel van 't Land’ had uitgemaakt; later voegde hij daar nog aan toe: ‘Paepse hond’ ... de taal van een Raadpensionaris!), de omstandigheid dat nog in 1672 de broeder van de eerste staatsman van Holland, Jan de Witt, door de overheid op de pijnbank werd gelegd en beiden daarna door het grauw werden vermoord ... het ál meer symptomen van een middeleeuwse mentaliteit dan van een humanistische.

In de letteren bespeurt men de vooruitgang in de achttiende eeuw vooral in de romankunst en het tijdschriftwezen, in de snelle opkomst van het proza. Het proza, dat tevoren nauwelijks als bellettrie was aanvaard en veel meer beschouwd als communicatiemiddel met een praktisch doel: om er in

den beginne scholastische en mystische uiteenzettingen in te geven; om er vervolgens door te stichten in legenden, exempelen en levens van heiligen; om er geschiedenis in te schrijven en er tenslotte mee te onderrichten en te verstrooien in reisbeschrijvingen en avonturenverhalen. Een proza-oogst die toch maar in het niet verdween bij de produktie op rijm. Het is heel terecht geconstateerd: toenemende ontwikkeling van een volk breekt in de litteratuur het monopolie der dichtkunst, die oorspronkelijk allereerst tot toehoorders, bij de voordracht, is gericht; het zelf willen lezen bevordert de opkomst van het proza. Hierin geeft de achttiende eeuw een kardinaal verschil met de voorgaande tijden te zien.

Nadat het eerste derde der negentiende eeuw litterair onbelangrijk was geweest (alleen Kinker's stem klonk er nog, als die van de enige intellectueel) kwam vervolgens de tijd van de historische roman, die brede kringen tot lezen bracht. 1833 is het jaar van Van Lennep's *De Pleegzoon*, waarvan elf drukken het licht zagen, terwijl het uiteraard ook in de negen drukken van 's schrijvers *Verzamelde Werken* werd opgenomen. In 1837 verschijnt De Gids, waarvan Bakhuizen van den Brink de stuwende kracht zal worden; Oltmans' *Het Slot Loevestein* en *De Schaapherder* zijn van respectievelijk 1834 en 1838 en werden elk zeven keer herdrukt; de *Camera Obscura* komt (nog niet in de volledige vorm die wij nu kennen) in 1839 van de pers, alsmede *De Graaf van Devonshire* van Geertruida Toussaint, het jaar daarop gevolgd door *Het Huis Lauernesse*, dat negen maal herdrukt werd en nog vier keer in het *Verzamelde Werk* van de schrijfster.[1]

Iets wat het lezen bizonder in de hand werkte was de uitvinding van de houtgravure kort na 1830, waardoor er in Frankrijk en Engeland goedkope geïllustreerde tijdschriften in het licht konden worden gezonden in oplagen van tienduizenden tot honderdduizenden exemplaren. In navolging van de Engelse penny magazines verschenen al spoedig een Hollandsch en een Nederlandsch Magazijn. ‘Hun invloed was van onberekenbare betekenis’ zegt Kruseman.[2] In 1834 kwam het Leeskabinet, van Frijlink, typografisch voortreffelijk verzorgd, met steendruk, dat in Nederland na 1842 Dickens algemeen bekend maakte en dat in 1847 al 40.000 lezers telde.

1 Over deze herdrukken zie men de tweede uitgave van TEN BRINK'S *Geschiedenis der Noord Nederlandsche Letteren in de 19de Eeuw*.

2 A.C. KRUSEMAN, *Bouwstoffen voor een Geschiedenis van den Nederlandschen Boekhandel gedurende de halve eeuw 1830-1880*, 2 dln., 1886-'87, deel I, p. 38.

Kruseman getuigt van veel activiteit op het gebied der uitgeverij in het tijdvak van 1840 tot 1850, zowel door de bloei der natuurwetenschappen als op rechts- en staats-wetenschappelijk terrein (Luttenberg, Asser en Groen van Prinsterer publiceren), als in de theologie (opkomst van het modernisme) met Scholten, Opzoomer, Van Oosterzee, Doedes, als bij de beoefening van de studie der Middelnederlandse letterkunde (Jonckbloet, Matthijs de Vries, Leendertz). 'Het wordt een gulden tijd voor de uitgevers', zegt hij letterlijk. Ook op historisch terrein: 'De openstelling door Europese regeringen en vorstenhuizen van de archieven gelijktijdig in de meeste landen, en de openbaarmaking van hun inhoud, bezorgde aan de historiese kritiek mogelikheden als zij nooit te voren beleefd had en ook nooit weer zal beleven'[1] (Groen, Bakhuizen, Fruin, Van Vloten).

In 1843 werden er twee boekverkopers bekroond voor hun beantwoording van een prijsvraag of er al of niet verval in de boekhandel bestond op dat tijdstip. De een, J.H. Gebhard, merkte op, dat het publiek bij voorkeur boeken in vreemde talen leest en dat de invoer van Franse, Hoogduitse en Engelse werken van studie en smaak onze nationale boeken van de markt dringt (Kruseman, I, p. 268). Kenschetsend voor de bekendheid met Frankrijk, reeds toen, ten tijde van het uitkomen van de *Camera Obscura*, terwijl de diligence nog het verkeersmiddel was, is wel een regel in een annonce in het Nieuwsblad voor den Boekhandel van 25 juni 1840, waar een Amsterdamse firma een prentwerk over *Parijs en deszelfs Omstreek* brengt '*inzonderheid voor de talrijke reizigers, die jaarlijks Parijs bezoeken*'. Verder mag tekenend heten, dat er in het Nieuwsblad veel aanbiedingen van vertalers voorkomen met als verlangd honorarium *f* 2,50 per vel uit het Frans, tegen *f* 3,50 uit het Engels en Hoogduits. Het is wel typerend dat K. Fuhri, de andere onderscheidene bij de prijsvraag, schrijft dat er geen land in Europa is waar zoveel gelezen en verkocht wordt als in Nederland (in 1843, een jaar voordat Potgieter in *Het Rijksmuseum* zijn arm vaderland de grootheid van de Gouden Eeuw voorhoudt).

Men betrok zijn Franse lectuur vooral uit België (waar de uitgeverij van de nadruk bestond; Willem I had er jaarlijks een miljoen voor beschikbaar gesteld en er zich zelf ook financieel bij geïnteresseerd); de import van de edities van Franse auteurs uit Brussel was in 1850 bijna driemaal zo groot als die uit Parijs. Zelfs de bekende tijdschriften drukte

1 MEA MEES-VERWEY, *De Betekenis van Johannes van Vloten*, 1928, p. 83.

men in de Belgische hoofdstad na, zoals de Revue des Deux Mondes. Van de Revue de Paris zagen er twee nadrukken het licht: een van 20 en een van 15 francs, terwijl de Parijse uitgave 80 francs kostte (Kruseman, I, p. 536).

In 1842 en 1843 valt het verschijnen van het hekeltijdschriftje Braga, niet voor het grote publiek, doch onmiskenbare aanwijzing van het opkomen van een Nederlandse 'esprit'; in 1854 verrast (en vertoornt) Van Lennep met zijn berijmde persiflages *Tafereelen uit de Geschiedenis des Vaderlands* (die hij vervolgens uit de handel terugneemt), in 1859 bezorgt hij een uitgave van de *Gedichten van den Schoolmeester*, in 1860 lanceert hij de *Max Havelaar*, terwijl datzelfde jaar Busken Huet met zijn eerste grote ironische causerie in De Nederlandsche Spectator komt, over Bilderdijk, die nog volop treft door de geest van de criticus, wiens *Brieven over den Bijbel* en litteraire lezingen dan sterk de aandacht trekken. De Nederlandsche Spectator wordt gemoderniseerd, onder leiding van Bakhuizen van den Brink, die allengs van Potgieter en De Gids vervreemd is en tot zijn dood in 1865 het intellect om dit blad tracht te verenigen; Fruin, Verwijs, Vosmaer, Van Vloten en Ten Brink werken er aan mee. Omstreeks 1860 wil Quack, de bewonderaar van Prévost-Paradol, met diens Courrier du Dimanche voor ogen, bij A.C. Kruseman te Haarlem het Zondagsblad in moderne geest redigeren, met de meewerking van Huet, De Genestet, Pierson en Alberdingk Thijm - 'Wat was ik trotsch als het schoone fraaigedrukte weekblad des Zaterdagsavonds verscheen!' zal Quack zich later herinneren, in De Gids van 1886, II, p. 297 - maar het houdt het niet. Tot 1877, het jaar van stichting van De Amsterdammer, blijft De Nederlandsche Spectator *het* intellectuele weekblad van het land. Huet gaat echter over naar De Gids en plaatst daar een jaar of vijf zijn beweging veroorzakende causerieën. In 1860 en 1861 verschijnen verder de voornaamste gedichten van De Genestet, van 1862 tot 1877 Multatuli's *Ideën* (met de geschiedenis van Woutertje Pieterse er door heen), in 1864 en volgende jaren hun tegenhanger, de *Vlugmaren* van Vosmaer; in 1865 wordt het land in rep en roer gebracht door Van Lennep's 'realistische' roman *Klaasje Zevenster*, onder invloed van Dumas geschreven; in 1867 brengt Piet Paaltjens zijn *Snikken en Grimlachjes* die zulk een opgang zullen maken, en dat jaar doemt ook het *Oera-Linda-Boek* op, de uitgebreide persiflage op de Friese taal- en historische wetenschap, waarin dezelfde Haverschmidt de hand heeft en waarvan de hoofdsamensteller de geroutineerde parodist en archaïstischeteksten-vervaardiger Eelco Verwijs is, dan nog archivaris-

bibliothecaris van Friesland[1]; in 1868 wekt Huet met *Lidewyde* niet minder opzien dan Van Lennep tevoren met *Klaasje Zevenster* (met het verschil dat Huet zijn roman maakte onder invloed van Feuillet) terwijl hij tevens de eerste bundel *Litterarische Fantasien*, nog in Nederland, het licht doet zien. Potgieter's *Florence* van dat jaar blijft voorlopig vrijwel onopgemerkt, maar zijn opvolger Fruin in De Gids levert daar voortdurend in helder proza, met keurige psychologie, geheel nieuwe, objectieve historische beschouwingen, waarnaast Quack op sociaal terrein zijn heel nieuw geluid laat horen. Moge Busken Huet voor De Gids verloren zijn sinds 1865, het tijdschrift blijft belangrijk. Het jaar 1868 brengt ook Jonckbloet's *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Dus een zeer gistend geestelijk leven heerst er sedert 1860 in den lande. Vermelding verdient speciaal, hoe Bos-boom-Toussaint zich in 1874 vernieuwt in het nog volop levende *Majoor Frans*, en hoe de *Camera* pas na 1870 zijn grote opgang maakt (en voortgaat, door het nieuwe van zijn taal, de algemene schrijf- en spreektaal te beïnvloeden, naar Chantepie de la Saussaye op p. 60 in zijn boek over Beets verklaart). Verschenen er van 1839 tot 1871 zeven drukken van, in 32 jaar, van 1870 tot aan de stichting van De Nieuwe Gids blijkt men veel meer ontvankelijk voor dit sobere realisme en krijgt men: de 7de druk in 1871, de 8ste in 1872, de 9de in 1874, de 10de en 11de in 1877, de 12de en 13de in 1880, de 14de in 1883, de 15de in 1884. De oplagen bereiken getallen als nooit tevoren. Hierover weet Kruseman weer een en ander te vertellen. Had de vertaling van Beecher Stowe's *De Negerhut van oom Tom* sinds 1850 in een paar jaar vijf drukken met samen ruim 14.000 exemplaren gehaald, Multatuli verloor zijn proces tegen Van Lennep waarin hij een volkseditie van de *Max Havelaar* eiste. Van 1856 tot 1859 waren Bilderdijk's complete dichtwerken in 16 delen uitgebracht, verzameld uit meer dan 200 verspreide uitgaven (zonder te rekenen periodieken); men had er ongeveer 1700 intekenaars op gekregen. De *Gedichten van den Schoolmeester* hebben ‘een voor Nederland verbazend debiet gehad’, 8 opeenvolgende drukken, met 28.000 exemplaren. De nu geheel vergeten W.J. van Zeggelen maakte grote opgang met zijn *Werken*, nog in 1879 drukte men er één oplaag van ineens 20.000 exemplaren van. Datzelfde jaar legde Elsevier eveneens van De Genestet's *Komplete Dichtwerken* een druk van 15.000 stuks ter perse; er waren daarvan de laatste tien jaar 26.000 geplaatst.

1 Zie M. DE JONG HZN, *Het Geheim van het Oera-Linda-Boek*, 1927, met twee supplementen, en J.J. HOF, *Verwijs en het Oera-Linda-Boek*, 1928.

In 1865, drie jaar voor zijn dood, gaf de altijd jong blijvende Van Lennep ook nog een parodistische *Vermakelijke Spraakkunst*, waarvan in 3 weken 3000 exemplaren verkocht werden (ofschoon het boekje anoniem verscheen); twee nieuwe drukken volgden snel. In 1868 kwam zijn monumentale Vondel-uitgave klaar: 12 delen met meer dan 750 illustraties; de 700 intekenaren hadden ieder ca. *f* 200,- te betalen. Eventuele financiële voordelen door een te volgen volksuitgave ontgingen bezorger en uitgever doordat Van Vloten terstond zulk een editie deed nadrukken en voor het gerecht geen ongelijk kreeg.

Tussen 1860 en 1870 maakte Jules Verne in Nederland opgang ‘in buitengewone maat’, een auteur wiens invloed op het verbeeldingsleven der jongeren men zeker niet moet onderschatten en die in Nederland tegelijkertijd door zijn streven naar waarheidsgetrouwheid de smaak voor sobere weergave in de litteratuur zeer heeft versterkt. In twintig jaar verkocht men 250.000 exemplaren in Nederlandse vertaling (Kruseman, II, pp. 9-10). De belangstelling voor andere landen en volken was ongekend, wat wel zeer blijkt uit de getallen van Streckfuss' *Geschiedenis der Wereld* in die tijd. Het kostte *f* 20,-. ‘Binnen een maand tijds waren van dit werk bij inteekening 2800 exx. geplaatst, zonder aanbieding of colportage, waaronder, ten blijke van belangstelling op kleinere plaatsen, 22 te Franeker, 22 te Bolsward, 61 te Dockum. Het getal groeide aan tot 10.000.’

In navolging van Hachette's Le Tour du Monde werd in 1865 het blad De Aarde en haar Volken opgezet; prijs jaarlijks *f* 5,20; het eerste jaar al dadelijk 10.000 afnemers. In 1867 stichtte men het blad de Katholieke Illustratie; oplaag al spoedig 30.000 exemplaren.

In 1860 en 1868 drukte men in Nederland uitgaven van Tennyson's *Poems*, na 1870 zijn *Complete Works*. Zo ook Shakespeare's *Plays* en diverse edities van Heine's *Sämtliche Werke*. Deze auteurs behoren tot degenen die hun deel hebben, op onmiddellijke wijze, in de vernieuwing van onze cultuur na de zeventiger jaren. Want moge, gelijk ook uit dit overzicht duidelijk moet zijn geworden, de Nederlandse cultuur van de eerste drie kwarten der eeuw voortdurend onder invloed hebben gestaan van die der buurlanden, Frankrijk niet in de laatste plaats, het is juist het land van Manet en Zola waar tussen 1860 en 1870 een krachtige vernieuwing optreedt in de kunst, die naar Nederland overslaat en er een paar generaties vindt die niet alleen ontvankelijk zijn voor dat nieuwe, doch die zelf ook sterke artistieke gemoederen en vermogens bezitten en gaan scheppen en dan een geheel ander aspect ook aan de Nederlandse cultuur geven.

De aanwezigheid van deze kunstenaarsgeneraties tussen 1870 en 1890 is iets geheel nieuws voor de eeuw, en ze moet wel samenhangen met de economische bloei dan in deze gewesten. Een bloeitijdvak komt niet uit de lucht vallen; er zit een geleidelijkheid zowel in de economische opkomst als in de opgang in het geestelijk leven, sedert 1850, 1860, sedert 1870 vooral, en sinds 1880 versneld; de Nederlandse cultuur met haar toenemende belangstelling voor boek en tijdschrift vóór 1870 vormt de onmisbare ondergrond voor die van na dit tijdstip; maar de grote stimulans komt van elders en brengt een zódanige vernieuwing teweeg, dat men kan spreken van een breuk tussen de kunst van vóór en na 1870.

De nieuwe schilderkunst
II

De eerste ingrijpende vernieuwing bij ons deed zich niet voor in de letteren, maar in de schilderkunst.

Van de tijd van Karel V af reeds waren er portretschilders uit de lage landen naar Engeland overgestoken om er op bestelling te werken, en op het einde der achttiende eeuw (die van het verzamelingen aanleggen) waren er zeer veel Hollandse schilderstukken in Engels bezit overgegaan. Men neemt algemeen aan, dat de landschapschilderkunst van Nederlandse oorsprong is, en in Engeland kwam men er in de achttiende eeuw nu op eigenaardige wijze toe in de schilderkunst het landschap te gaan beoefenen. De portretschilder Gainsborough, werkend onder Hollandse invloed (vooral van Wijnants), ging er toe over uit het penselen van de achtergronden der portretten van vooraanstaande personen, veelal op hun landgoederen gemaakt, een zelfstandige landschapschilderkunst te ontwikkelen, die geheel het stempel van die van onze Gouden Eeuw droeg. Hij stierf in 1788, maar de tot 1804 levende schilder Morland deelde zijn liefde voor de oude Hollandse meesters en kopieerde ze (buiten het eigen scheppen om) onafgebroken. Crome, gestorven in 1821, deed hetzelfde maar specialiseerde zich in de uitgesproken landschapschilders Hobbema, Ruysdael en Aert van der Neer; overgeleverd is dat hij op zijn sterfbed uitriep: 'O Hobbema, Hobbema, how I have loved thee!' De Engelsman Peter de Wint, die tot 1849 leefde, paste de wijze van zien van Philips de Koninck geheel toe bij zijn weergeven van de heuvels van Surrey en de vlakten van Lincolnshire.

Wij houden ons hier aan de voorstelling van Jan Veth, in zijn uitstekend *Gedenkboek der Hollandsche Schilderkunst 1860-1890*, al kunnen wij persoonlijk de aangegeven beinvloeding niet zo scherp zien. Bij Gainsborough vindt men nog het gemakkelijkst een landschap dat Gouden-Eeuws-Hollands aandoet (als zijn *Wood Scene*); echter bevat de prachtige editie door Woodall niets dan werk dat naar modernere tijden wijst.[1] Bij Morland is het zoeken naar het Oud-Hollandse evenmin zeer lonend en heeft men heel wat popperige romantiek van het royaal uitgevoerde standaardwerk van Dawe door te bladeren alvorens te stoten op *The Warren-*

1 M. WOODALL, *Gainsborough's Landscape Drawings*, 1939.

er.[1] Bij Crome treft men ook als uitzondering iets met Nederlandse invloed aan (*Yarmouth Beach*). Hun liefde en hun kopiëren leidde zeker niet tot bloot navolgen; het zal vooral hun smaak hebben ontwikkeld.

Bij de verderop te noemen Turner tonen stukken als *The frosty morning* en *Buttermere Lake* (dit laatste dateert van 1798!) enerzijds verwantschap met de oude Hollandse school, maar een sterk aangezette belichting kenmerkt van den beginne af al zijn onderwerpen, ook de retorisch romantische (die niet ontbreken) en wordt allengs tot een orgasme van gloed: men zie zijn *Burning of Parliament* van 1835, en de nog latere spoortrein die in het landschap door een vuurzee lijkt te zullen worden verslonden.[2] En Constable ... zijn lichteffecten vallen op een nu en dan zuiver impressionistisch gezien landschap al ontbreekt er evenmin als bij Turner af en toe de zwaar-romantische romantiek[3]; met moeite vindt men iets als *View on the Stour* ter illustratie van het beweerde over de Oud-Hollandse invloed.[4]

Bonington was de eerste die op het continent exposeerde, in 1822, en Delacroix bewonderde zijn aquarellen, kopieën van landschappen van oude Hollanders. Hun tijdgenoot Turner, vermaard geworden door zijn schitterende licht-parafrases, oefende te Parijs voorlopig geen invloed uit door dat hij er zijn werk niet tentoonstelde; Constable, de andere grote vereerder en kopieerder van Ruysdael, was voor de jongeren in Frankrij een openbaring toen hij in 1824 exposeerde op de Parijse ‘Salon’ (de reeds in 1673 door de regering ingestelde tentoonstelling die op ongeregelde tijden werd gehouden en die sedert 1833 jaarlijks zou worden gehouden); 1824 werd hierdoor het keerpunt in de Franse schilderkunst, die tot dan toe door het classicisme en pseudo-classicisme beheerst was.

Merkwaardig is zeker, dat juist van datzelfde jaar 1824 de vorming van de Franse romantische dichterschool dagtekent, door een even toevallige omstandigheid als dat de Engelse natuuruitbeelders te Parijs exposeerden; men benoemde toen de dichter Charles Nodier tot directeur van de Bibliothèque de Monsieur (l'Arsenal), waardoor hij het middelpunt werd van de school van jonge auteurs die J.J. Rousseau's leus ‘natuur en waarheid!’ aanhieven. Onder de romanticischilders was het Delacroix die terstond onder de bekoring van Constable kwam. Het is onze bedoeling hier de hoofd-

1 GEORGE DAWE, *The Life of George Morland*, 1904.
2 A.J. FINBERG, *The Life of J.M.W. Turner, R.A.*, 1939.
3 C.J. HOLMES, *Constable and his influence on landscape painting*, van 1902, dat in uitvoering het boek van Leslie overtreft.
4 In: C.R. LESLIE, *Memoirs of the life of John Constable*, 1937.

zaken van de wisselwerking tussen de negentiende-eeuwse schilders en schrijvers in Frankrijk neer te zetten, ook tussen de Franse en Nederlandse schilders in dat tijdvak, en tenslotte iets over de inwerking van de schilders op de schrijvers in Nederland in het laatste kwart der eeuw.

Het valt moeilijk na te gaan welke invloed de Franse 'Salons' (van de schilderkunst) in de zeventiende en achttiende eeuw hebben uitgeoefend; ze schijnen bij het publiek niet erg de aandacht te hebben getrokken, zoals ook de litteraire salons alleen voor een elite waren. Tijdens de Restauratie (1814-1830) werden er slechts vijf zulke Parijse tentoonstellingen gehouden, doch die van 1824 bleek uiterst belangrijk door Constable's drie landschappen. Overigens steunden de Bourbons en de rijke aristocratie de schilders met tal van uitreikingen van het Legioen van Eer en door grote aankopen; Louis-Philippe, die van de Salon een jaarlijkse instelling maakte, overlaadde hen nog meer met eerbewijzen. De expositie werd gehouden in de grote salon - vandaar de naam - van het Louvre; elke keer verdrong de menigte zich bij de opening en urenlang kon men er geen voet verzetten, de hele pers gaf er verslag van en in afgelegen dorpen in de uithoeken van Frankrijk lazen de kinderen in de krant over de strijd tussen classicisme en romantiek. Zo werd het hele volk in de ontwikkeling van de cultuur betrokken. Théophile Gautier, die de naam kreeg de stichter te zijn van de Franse kunstkritiek - hij was aanvankelijk zelf schilder - opende het eerste nummer van zijn blad L'Artiste in 1831 met een artikel over het verwonderlijke succes van de Salon van dat jaar, en, gaven alle andere organen op z'n minst drie beschouwingen in de loop van de drie maanden die de tentoonstelling duurde, in 1837 schreef hij niet minder dan zestien keer over de toenmalige Salon in La Presse. Het werd een nieuw arbeidsveld voor de litteratoren over die jaarlijkse gebeurtenis te oordelen; Alfred de Musset zo goed als Mérimée, Baudelaire evenzeer als Thoré hebben het gedaan, en vooral de beide laatsten legden er veel eer mee in. Zo kwam er al vroeg in het land een nauw contact tussen de schilders en de schrijvers.[1] Balzac, die in zijn *Comédie Humaine* tal van penseelvoerders doet optreden, gaf speciaal in zijn korte roman *Le chef-d' oeuvre inconnu* van een inzicht in het wezen en de evolutie van de schilderkunst van zijn dagen blijk dat zijn tijd een halve eeuw vooruit was en dat hij te danken moet hebben gehad aan Delacroix, blijkens diens later gepubliceerde dagboeken en brieven en

1 LÉON ROSENTHAL in zijn zeer informatief boek *Du romantisme au réalisme*. 'Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848', 1914.

ook blijkens de naderhand door anderen neergeschreven herinneringen aan deze kunstenaar.[1] Baudelaire bezat een grote kennis van het métier van schilderen; Thoré heeft er veel toe bijgedragen om Th. Rousseau bekend te maken; Gautier ontdekte Dupré. Champfleury beschreef schildermilieus die hij uit aanschouwing kende, evenals Murger (die zelf eerst schilder was) en als de evenmin zeer imponerende Eugène Sue. Reeds in de fameuze 'fysiologieën' was het schildersbestaan behandeld, maar bij ons, bij Hildebrand - die in zijn *Camera* fysiologieën gaf - treft men geen voerder van het penseel aan; in Nederland blijven de groepen van schilders en schrijvers vrijwel gescheiden tot de jaren tachtig.

In de provincie (en wel in de departementen die aan zee en aan de rivieren lagen) telde Frankrijk in 1832 vierendertig musea, waarover de door de staat aangekochte doeken verdeeld werden; van de ieder jaar voor de Salon aanvaarde 2000 nam de overheid er ongeveer 400. Daarna ontstonden er alom in den lande kunstkringen, die zowel exposities organiseerden, schilderijen verlootten, als reprodukties verspreidden. Het vervaardigen van houtgravures, en meer nog van litho's, gaf het werk der kunstenaars op grote schaal bekendheid; ook bladen als de Illustration en de Magasin pittoresque werkten daartoe mee; tal van schilders beurden meer aan reproduktierechten dan uit verkoop. Toch kwam ook de kunsthandel op; in 1835 verheugde Durand-Ruel zich al in een goede naam; Thoré en Paul Lacroix (le bibliophile Jacob) stichtten in 1842 een bureau voor expertise en verkoop en gaven zeven jaar lang een 'Bulletin de l'Alliance des Arts' uit. Sommige schilders verbreidden hun inzichten als tekenleraar aan scholen en pensionaten, andere (zelfs Daubigny) illustreerden litterair werk.

Op de Salon van 1831 hadden Corot, Dupré en Diaz hun intrede gedaan; alle drie mannen van de nieuwe richting, die de Barbizonners werden genoemd, naar het dorp bij het bos van Fontainebleau ten zuidoosten van Parijs. Ook de Salons van 1833 en 1834 - in 1832 werd er geen gehouden wegens het heersen van de cholera - vertoonden bosgezichten van Corot; in 1835 ziet men er werk van Th. Rousseau, in 1840 debuteert Daubigny er; de 'paysagisten' dus, die zich evenals de romanticus Delacroix geïnspireerd hadden gevoeld door de Engelse landschapschilders, maar die aanmerkelijk zuiverder kunstenaars waren dan die romanticus. Hun werk werd al spoedig uitgezonden naar Brussel, naar Duitsland en naar Engeland, maar niet naar Nederland; wellicht omdat men er nog te klassiek-romantisch was, mogelijk ook doordat

1 FRANÇOIS FOSCA, *Edmond et Jules de Goncourt*, 1941.

men er geen behoorlijke kunsthandels had. Als een onderneming van belang was in Nederland in 1840 de Kunstkronijk begroet, een dun orgaan dat wel eens een middelmatig artikel uit L'Artiste vertaalde en er ook wel een litho uit overnam; dat verder opsommingen gaf van wat er op Nederlandse, Belgische en Franse schilderijententoonstellingen te zien viel, waarbij men dan juichkreten slaakte over al het historische en sentimentele werk dat nu sinds lang met de nek wordt aangezien en waarin men naïeve kritiek uitbracht op de betere onder de romantici en hardnekkig 'de la Croix' spelde. Van techniek begreep men niets, de voorstelling was alles; uit deze Kunstkronijk krijgt men de indruk dat zulk een expositie louter beschouwd werd als een verzameling van geschiedkundige en aardrijkskundige afbeeldingen in kleuren. De heer Corot en de heer Troyon worden er opgesomd tussen een groot aantal nulliteiten (waarvan er diverse telkens 'heerlijk' worden genoemd); het zenden van Barbizonse doeken naar Nederland zou met recht werpen van paarlen voor de zwijnen hebben betekend, althans voor het misleide publiek en de zeer conventionele kritiek. Wellicht zouden een enkel jong schilder de ogen zijn opengegaan, zoals Jongkind, die, in 1819 geboren, in 1837 op de Haagse tekenacademie kwam, in 1845 een beurs voor Parijs kreeg en daar als eerste Nederlander de Barbizonners leerde kennen en hen als impressionist voorbijstreefde.

De tweede Nederlander die met hun werk kennismaakte was Willem Roelofs, in 1822 geboren, die net als Jongkind van de winterschilder Schelfhout les had gehad en die eveneens zijn land voor geruime tijd verliet, in 1847. Hij ontdekte de kunst van Barbizon te Brussel, ging vervolgens door naar het Franse schilderscentrum en voelde zich daar dadelijk aangetrokken tot Th. Rousseau, die op dezelfde uitvoerige manier bomen uitbeeldde die hij zelf graag toepaste in het voetspoor van de zeventiende-eeuwers. Uit Roelofs' werk van die tijd spreekt duidelijk de Barbizonse invloed[1] en nog wel dertig jaar lang schiep hij, te Brussel terug, uit het geheugen kleine bosgezichten die sterk het stempel van Barbizon droegen. Via die nieuwe Franse kunst zag hij ineens de schoonheid van het Hollandse landschap (want in het Louvre waren de jonge Fransen ijverig de grote Hollanders van de Gouden Eeuw gaan bestuderen). Hij volgde tevens het buiten schilderen na (althans het maken van uitvoerige schetsen in de open lucht) en gaf door een en ander de stoot tot het ontstaan van de moderne

1 Zie de reproduktie t/o. p 14 in *De Haagse School* van G. COLMJON en P.A. SCHEEN, 1950.

Haagse schilderschool, die zich toelegde op het weergeven van een eenvoudige en toch treffende werkelijkheid vol stemming.

Bosboom was reeds omstreeks 1843 in Noord-Frankrijk, maar hem zei de Barbizonse school niets. Jozef Israëls verbleef voor het eerst van 1845 tot 1847 te Parijs en bezocht ook Barbizon, maar hij voelde meer voor Rembrandt in het Louvre, en voor Raphael. In 1860 deden de circa vijftien jaar jongere Jacob en Thijs Maris de Franse schilderskolonie aan; de natuur daar liet wel sporen na in het latere werk van Thijs, maar veel meer in dat van Jacob. De grote bekendmaking van de Franse kunst in Nederland had pas plaats nadat Mesdag in 1870 zijn huis aan de Laan van Meerdervoort in Den Haag had laten bouwen en daarvan allengs een museum van werken van de Haagse en de Barbizonse school maakte. Een groot schilder als Weissenbruch, die voor de eerste maal het werkoord van zijn Franse collega's pas in de twintigste eeuw bezocht, vertoont niettemin in zijn oeuvre van na 1870 overeenkomsten met de Barbizonners en zelfs met hun leerlingen en opvolgers de impressionisten, met name in de kleur (Monet, Pissarro). De Fransen bezochten trouwens ook Nederland (Troyon, de realist Courbet, die toch ook veel landschappen heeft geschilderd, Monet, Manet en tal van mindere goden).

De eerste Nederlander die zijn impressies, door de Barbizonners gewekt, op schrift heeft gesteld is de jonge Gerard Bilders geweest, die, nadat hij vooral in augustus 1860 naar een nieuwe tint had gezocht (en die de felle kleuren van de vroegere retorische Franse romantici verafschuwde), in een brief van 28 september van dat jaar aan Kneppelhout uit Brussel schreef, over de daar tentoongestelde Barbizonners:

‘Ik heb schilderijen gezien waar ik niet van droomde en al datgene in vond wat mijn hart begeert en ik bijna altijd bij de Hollandsche schilders mis. Troyon, Courbet, Diaz, Dupré, Robert Fleury, hebben een grooten indruk op mij gemaakt. Ik ben dus goed Fransch, maar zooals Simon van den Berg zegt, juist door goed Fransch te zijn ben ik goed Hollandsch, dewijl de groote Franschen van tegenwoordig en de groote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben. Eenheid, rust, ernst en vooral een onverklaarbare intimiteit met de natuur, troffen mij in die schilderijen. Er waren zeker ook eenige goede hollandsche stukken, doch over het algemeen missen zij het lekkere en mollige, datgene, wat om zoo te zeggen op breede orgeltoonen gelijkt, wanneer men ze naast de groote Parijzenaars ziet. En toch uit Holland, uit het dampige, vet gekleurde Hol-

land is oorspronkelijk die welige opvatting voortgekomen!'[1]

Daar er nog geen kunstkritiek bestond, op de plastische kunsten althans - deze ontstond in Nederland pas naast de moderne litteraire kritiek na 1875 - waren de schilders voor het schriftelijk oordeel aan de 'esthetici' overgeleverd, klassiek geschoolden, met de voor- en nadelen vandien, en niet veel aanmoediging vond die nieuwe stroming van de in zijn Nederlandsche Spectator veel gezag hebbende Vosmaer.[2] Brom wijst er evenwel op, dat men aan Potgieter, 28 jaar lang de leider van De Gids maar die de redactie had verlaten eer de nieuwe schilderschool zich hier vormde, nog minder had: verblind door de gloed van de Gouden Eeuw, eiste deze van de kunstenaars dat zij zich in dienst zouden stellen van de verheerlijking van het grootse verleden, en wel in die zin, dat zij de grote daden van toen tot uitdrukking moesten brengen, dus als illustratoren van de vaderlandse geschiedenis optreden. Zijn *Rijksmuseum*, van 1844, deelde volop taken voor schilders uit. Hij verweet zo de Ruysdaels, nooit Indische of Amerikaanse natuur te hebben weergegeven ter ere van onze zeehelden, die toch overal op de wereld thuis waren! 'Potgieter vroeg ook weinig voor zijn ogen, toch bijna zo ongevoelig als zijn oren, hij vroeg alleen wat voor zijn geest om over te kunnen redeneren. Wanneer een schilderij daartoe aanleiding gaf, dan eerst noemde hij 't een goed schilderij. Zijn enig doel was nu eenmaal: "door het penseel den indruk van het goede en groote in onze geschiedenis te verlevendigen en te versterken"'.[3] Inderdaad heeft Potgieter die zo voor een herleving, die ons land weer aanzien in de wereld zou verschaffen, ijverde, niet bemerkt hoe de Haagse School hierin ten volle slaagde. De Vooys heeft in zijn vergelijking tussen hem en Huet (in *Letterkundige Studieën*) gezegd, dat door hun kennismaking in 1859 Potgieter verjongd werd en zijn blik zich verruimde, doch op het terrein der schilderkunst (valt daaraan toe te voegen) kon dit niet het geval zijn doordat zijn jongere vriend daar zelf geen goede kijk op had. Huet die zelf, nog in Jozef Israëls' Amsterdamse tijd, voor 'een van de wonderlijkst intieme portretten' had geposeerd[4] en die dit weigerde te aan-

1 A.G. BILDERS, *Brieven en Dagboek*, I, p. 164 (in 1876 door Kneppelhout uitgegeven; niet in de handel verschenen).
2 JAN VETH, *Gedenkboek der Holl. Schilderkunst 1860-1890*, p. 15.
3 G. BROM, *Hollandse Schilders en Schrijvers in de vorige eeuw*, 1927, pp. 6-7. In de bewerkte heruitgave *Schilderkunst en litteratuur in de 19e eeuw*, Aula nr. 26, 1959, p. 11.
4 VETH, *Gedenkboek*, p. 7.

vaarden[1] toonde helemaal geen oog te hebben voor deze nieuwe kunst. Toen Kolff zijn pionierswerk voor de Haagse School begon - waarover wij aanstonds spreken - heette het bij Huet aan Geertruida Bosboom-Toussaint, in een brief uit Saint-Cloud van 4 juni 1877: 'En las de heer Bosboom de door Quack genoemde stukken van Van Santen Kolff in De Banier, over onze moderne Hollandsche schilderschool? Ik kon in die artikelen niets anders vinden dan eene aaneenschakeling van verwarde begrippen, voortgekomen uit het verwarde hoofd van iemand met een onvasten smaak. Waarlijk, Quack moest zich vergenoegen met het schrijven zijner *Socialisten*. Daarin is hij een meester. Onze jonge artisten zijn al verwaand genoeg, ook zonder dat Utrechtsche professoren réclame's voor hen schrijven'.[2] En een sterk staaltje van zijn afkeer van de moderne picturale kunst leest men verderop in die uitgave[3], waar hij op 6 jan. 1879 uit Parijs aan dezelfde orthodoxe schrijfster over Simon van den Berg bericht: 'Met zijne denkbeelden over kunst kan ik mij best vereenigen; en met welgevallen bespeurde ik, dat hij evenmin als uw echtgenoot, mededoet met het nieuwe Haagsche schilderschooltje, dat onder wederzijdsche verheerlijking het penseel hoe langer hoe dieper in den aschpot doopt' (dit aan het adres van het befaamd grijs der school). Zijn correspondente, die nooit in haar leven getoond heeft het werk van haar man (die, kunstzinnig gesproken, tot een jonger geslacht behoorde) zo hartelijk te bewonderen als dat van de Duits-Dordtse romanticus Ary Scheffer[4], was de moderne kunststromingen evenmin genegen, getuige haar brief aan Huet van april van dat jaar[5] met de passus: 'Ik schrijf in ieder geval voor een fatsoenlijk publiek en als ze liever Zola en l'Assommoir lezen, dan kan ik het niet helpen, daar ligt mijne kracht niet.' Datzelfde jaar 1879 gaf Huet nog eens duidelijk te kennen wat hij van de schilderkunst verwachtte. In verband met het kasteel te Loon, in het Luikse, het droefgeestige verhaal van de daarheen verbannen Ada van Holland willende doen, schreef hij: 'Een jong schilder, die aan kennis van het tijdvak gevoel voor het tragische paarde, kon met deze geschiedenis roem behalen', en hij sloofde zich uit, zulk een gegadigde omtrek-

1 *Brieven aan E.J. Potgieter* I, p. 85,en vooral COLENBRANDER, *Leven van Mr. C. Th. van Deventer*, 1916, pp. 48-51.
2 *Brieven van Cd Busken Huet*, deel II, 1890.
3 Ibidem, p. 108.
4 BROM, *Schilders en Schrijvers*, p. 37. In de bewerkte heruitgave *Schilderkunst en litteratuur in de 19e eeuw*, Aula nr. 26, p. 44.
5 J. DYSERINCK, *Anna-Louisa-Geertruida Bosboom-Toussaint*, 1911, p. 224.

ken voor acht aandoenlijke schilderstukken te verschaffen.[1] Dan bleef er nog als mentor de 'oude' Alberdingk Thijm, die men in 1876 tot professor in de esthetica aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten maakte (en tegen wie Van Eeden naderhand danig uitpakte in zijn studie *Schilderijen Zien*). Sinds 1855 leverde hij alle soorten beoordelingen, ook op de picturale kunsten, in zijn blad De Dietsche Warande; later ook, zij het minder talrijk, in De Amsterdammer. Jan Veth geeft echter zó vele stalen van diens eigenaardig uitgangspunt bij het schilderkunst-beschouwen, dat men gemakkelijk begrijpt dat er uit die hoek niets goeds viel te verwachten. In 1861 al repte hij van 'de kille geesten onzer regenachtige Hollandsche Troyons', en later meende hij te moeten vaststellen: 'Het impressionisme gaat zijn gang. Het zoekt zijn heil minder in juistheid van toon, nieuwheid van kleurinterpretatie, dan in slordigheid van omtrekken, flodderigheid van behandeling, afkeer van het zuivere en keurige'. Het ontwikkelde publiek oordeelde toen reeds gunstiger, blijkens Thijm's curieuze uitlating: 'In de beschaafde kringen durft men geen toespelingen op de oude geschiedenis, de Mythologie [met een hoofdletter, G.C.], de litteratuur meer wagen, uit vreeze, dat men met de domste gelaatsuitdrukking zal worden aangestaard. Nu, voor het genot van kunsttentoonstellingen heeft men, in Holland, dan ook geen andere kennis [sic] meer noodig dan die men opdoet te Scheveningen, in Haarlemmerhout, Haagsche Bosch, of achterhoek [zonder hoofdletter, G.C.] van Gelderland, of op de Noord-Brabantsche hei'.[2]

Veth, als Vosmaer aanduidend dat er naast het gemis aan waardering van hogerhand voor het bizondere meestal meer sympathie bij de onderlegde 'leken' bestaat en dat die veel compenseert, acht de houding der litteratoren ten opzichte van de schilderkunst in dezen zo erg niet, blijkens zijn uitspraak: 'Heeft Vondel bevroed wie Rembrandt was, bemoeide Spinoza zich met Vermeer, liet Hooft zich aan Jan Steen, Grotius zich aan Ruysdael gelegen liggen?'[3] Zij, de schilders, zijn er uit eigen kracht gekomen.

Een nieuw geluid, aardig en ironisch, vernam men in het later als zo ouderwets gedoodverfde tijdschrift De Gids, in 1874 (III, p. 502). Daar zette F.P. ter Meulen, kandidaat in de klassieke letteren, maar zelf ook schilder en bewonderaar van Mauve, een artikel in:

'Reeds dikwijls werd mijn aandacht getrokken door het

1 *Het Land van Rubens*, 3de druk, p. 377.
2 *Gedenkboek*, pp. 10-14.
3 Ibidem p. 18.

zonderlinge begrip, dat hier te lande ten opzichte der kunstwaarde van schilderijen bestaat.'

En hij vervolgt, Allard Pierson uitzonderend van het gilde dat hij kritiseert, dat der schilderkunst-recensenten:

'Al wie kunstbeoordeelingen in tijdschriften en couranten heeft gelezen, weet dat men over het algemeen de hoofdzaak van een schilderij zoekt in de voorstelling.' 'Een schilder wordt als taak opgelegd voorvallen of toestanden, waarover men gaarne hoort, te laten zien. Schilderijen moeten ongeveer wezen, wat de prentjes zijn in een roman, illustraties, waarvan de beteekenis niet in haar zelve, maar elders moet gezocht worden.

Als die gezochte beteekenis niet te vinden is, en het dus zeer duidelijk in het oog springt, dat de schilder bij het maken van zijn stuk een anderen weg is gegaan dan dien men wenscht, is men dadelijk gereed hem voor een nabootser der natuur uit te maken. Die schrijvers noemen hem dan een "realist" en meenen dikwijls, dat hij zonder keus schildert wat hem voor de hand komt en dat hij met zijn werk voldaan is zoodra het op de natuur gelijkt. Tegenover dezen worden dan de anderen gesteld als "idealisten" of "dichterlijke schilders", die een "gedachte" in hun werk leggen. (Zoo werd onlangs een buitenlandsch schilder, die geen hert kan schilderen zonder het hoofd van een jagertje erbij, dat over het randje van een rots heen kijkt, en geen hond zonder een menschelijke uitdrukking in zijn oogen en een lijkkist of zoo iets naast hem, om die reden een dichterlijk schilder genoemd).'

De Gids laat deze stem uit het publiek zijn redacteur Charles Boissevain aantasten, naar aanleiding van diens even ouderwetse opvattingen, tot uiting gekomen in een artikel van twee jaar tevoren. De heer Ter Meulen valt verder uit tegen een *Schets der Schoonheidsleer*: 'die voor Nederland heet bewerkt en met een Voorwoord voorzien werd door prof. B. de Poorter'[1] en die over de bloem- en dierschilderkunst o.m. zegt dat deze, 'voor zoover zij op zich zelve staat, nog slechts eene artistische waarde [heeft]. Aesthetisch wordt zij eerst dan, als in het bloem- of dierstuk eene bepaalde gedachte zinnebeeldig wordt voorgesteld.' De schrijver van het artikel geeft, glimlachend uit zijn er zich boven geheven voelen, te kennen: 'Ook overigens verdient dit

1 De voorganger van Allebé als directeur der Rijks-Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam.

boekje aanbeveling als voorbeeld van de wijze waarop een faiseur d'aesthétique zich over kunst uitlaat.'

Het volgend jaar echter, 1875, plaatst Van Santen Kolff zijn eerste pleidooi voor de (door hem in 1877 in De Banier aldus voor het eerst in druk betitelde) 'Haagsche School'[1], in Het Vaderland, het sinds 1869 (evenals De Nederlandsche Spectator) door Nijhoff uitgegeven blad, terwijl hij het even later in dezelfde, pas door Marcellus Emants en Smit Kleine gestichte, Banier voor het realisme in de hele Nederlandse schilderkunst opneemt. 'Dit gebied is altijd ons erf, ons rijk geweest, de *werkelijkheid*; onze groote meesters waren en zijn allen volbloed realisten. Hoe zij uit dat dagelijksch leven, dikwijls van zijn allerplatste en allerminste zijde beschouwd (zie b.v. Adriaan Brouwer), uit die zeer "terre-à-terre" onderwerpen, uit dronken boeren b.v., oude Jodenkoppen, doode zwanen en hazen, levende koeien en kippen, uit eigenlijk al zeer weinig belangwekkende staalmeesters, regenten, schepenen en schutterij officieren, aardappelschillende of emmerschurende keukenprincessen ... hoe zij uit al dat proza (naar de gewone opvatting) waarachtige kunstwerken wisten te scheppen ... dat stempelt hen juist tot de groote meesters die zij voor alle tijden zijn, en strekt tot sprekend bewijs, hoe zelfs de allergewoonste alledaagschheid tot sfeer der ware kunst wordt verheven, zoodra zij, door den *kunstenaar*, die dezen eeretitel verdient, wordt bezien en weergegeven. In deze richting is onze school ongeevenaard, laat staan overtroffen, hier ligt haar groote kracht.'

In 1877 zegt Kolff eerst in een artikel in De Banier (I, p. 226):

'Ik betwijfel, of iemand, die de beweging in onze schilderswereld gedurende het laatste vijf- à achttal jaren met belangstellende opmerkzaamheid heeft gadegeslagen [...] zou kunnen ontkennen, dat een nieuwe wijze van zien en opmerken, een zich met meer bewustzijn dan wellicht ooit te voren tot de natuur zelve, tot de werkelijkheid keeren, en een nieuwe wijze van dat gevoel te uiten, d.i. van die indrukken weer te geven op het doek, zich meer en meer baan breekt.'

1 'Het woord Haagse School, achteraf door de Amsterdammers gegeven...' zegt BROM dus minder terecht (*Schilders en Schrijvers*, p. 110) - niet meer in de heruitgave *Schilderkunst en litteratuur in de 19e eeuw*, 1959, p. 96 - in navolging van G.H. MARIUS (*De Hollandsche Schilderkunst in de 19de Eeuw*, 2de druk, p. 98 onderaan). Ook bij S.P. URI, *Leven en werken van Arij Prins*, 1935, p. 24.

De belangstelling ervoor is op dat ogenblik in den vreemde groter dan in Nederland zelf; hij vermeldt dat de werken van Mesdag, Israëls, Blommers en Jacob Maris voornamelijk door Engeland worden gekocht. En afkeuring van het nog alom hier aanvaarde oude doet hij horen in de zin:

'Wie de eenvoudige en ware schoonheid van een onpretentieus duingrondje met wolkschaduw over den voorgrond, waterzonnetje op den achtergrond, en half tusschen laag kreupelhout verscholen boerenwoningen van Boks verstaat, *moet* een zoogenaamd "hollandsch" landschap - goed, dat 't er in den catalogus bijstaat! - met onmogelijk water, dito riet, dito molens en vuilroodbruine, schuingestreepte lucht van Vogel verafschuwen met grooten afschuw.'

Verderop in jaargang nr. I, p. 356, lezen we dan nog:

'Zou iemand kunnen ontkennen, dat alle kunsttakken en richtingen in onze dagen bezield worden door een machtigen drang naar natuur en waarheid, naar eenvoud in het schilderen van het leven, de natuur en den mensch, *zooals zij zijn*, en voor zoover de kunst haar kan nabijkomen? Dit noemen wij de bij uitnemendheid "réalistische" tint van alle moderne kunstuitingen. Laat de verschillende genres slechts de revue passeeren voor het oog der verbeelding, van den zoogenoemd "burgerlijken" roman: Thackeray, mevr. Lewïs (Eliot), Bret Harte, Douwes Dekker ("Wouter-geschiedenis"), Gustave Flaubert, Emile Zola, Alphonse Daudet, Gustave Droz ... tot tooneel en schilderkunst' (volgt verdere opsomming).

De naam Bret Harte - van wie toen trouwens juist een en ander in het Nederlands was bewerkt - de voorloper van Jack London met zijn beschrijven in realistische short stories van het leven van verschillende categorieën arbeiders in Californië - is zeker verdienstelijk in deze uiteenzetting. Wat de genoemde Franse naturalisten aangaat, zij komen in ons hoofdstuk IV ter sprake. We wijzen er terloops op, hoe de schrijver Ter Meulen in De Gids de allure vertoonde van buitenlands georiënteerd te zijn, en hoe Van Santen Kolff, ook blijkens zijn woordkeus en het accent op 'réalistisch', geestelijk op Frankrijk was ingesteld, op de nieuwste stromingen in de cultuur aldaar, tóen, in 1877 reeds, acht jaar vóór de oprichting van De Nieuwe Gids.

En weer twee jaar daarna, in 1879, segt Marcellus Emants o.a. in de inleiding tot zijn naturalistisch novellenbundeltje (p. X):

‘De Nederlandsche fantasie is al ver op den lijdensweg, die naar uitputting voert, gevorderd. Aan scheppingen geen gebrek. Zuidelijke landschappen door hen, die nooit het Zuiden hebben gezien, bosschen in de Tesselsche duinen, waarnaar de bewoners van dit eiland te vergeefs zoeken, dichterlijke opmerkingen in visschersmonden waaruit geen zee-robbenhoofd wijs worden kan, dialecten op boerenlippen waarvan geen streek in ons vaderland het eigendomsrecht reclameert...’

Het is duidelijk dat er iets gist; dat de vergelijking van de oude met de nieuwe schilderkunst tot consequenties leidt: dat hetzelfde het geval is bij de litteratuur, waarbij de kennis van de nieuwe buitenlandse hier begint te ontstaan. En ook valt er uit het noemen van de verschillende kunsten in één verband, van de letteren en de schilderkunst in het bizonder, af te leiden dat niet ieder die meer geheel afzonderlijk van elkander ziet.

Er komt dus een andere geestesgesteldheid in het land, de oude maatstaven gelden niet langer als juist, er ontstaat een nieuwe atmosfeer. Geschikt om nieuwe beginselen, uit stromingen die over de grenzen komen, op te nemen.

Vatten we de draad van de wisselwerking tussen schilders en schrijvers in Frankrijk sedert de veertiger jaren van de negentiende eeuw weer op, dan noemen we nogmaals Champfleury, die nadat hij onder de bohémiens was opgenomen de insiders verbaasde met zijn kennis van de schilderkunst. Hij wijdde o.a. een monografie aan Fantin-Latour (die de jongeren op de meesters in het Louvre wees), prees de oude Hollanders om hun weergave van de werkelijkheid en om hun kleurenharmonie, verwierp evenzeer de classicus Ingres als de sentimentele Ary Scheffer, en in 1846 neemt hij het op voor de Barbizonners Troyon en Dupré en vooral voor Corot. Maar in 1848 ontdekt hij Courbet op de Salon, niet alleen voor zichzelf doch voor de wereld.

Courbet had zich eveneens in het Louvre geschoold, van 1840 af. Zijn opvatting was, net als die van Champfleury in zijn feuilletons en romans, dat men de realiteit niet mag verfraaien; zijn ‘*Casseurs de pierres*’ zijn werklui in hun dagelijkse kleding en houding. In 1849 schreef genoemde criticus-auteur over hem in La Silhouette:

‘Il arrive on ne sait d'où, du ciel, comme un aérolithe. Il entre au Salon avec neuf tableaux d'un coup; personne hier ne le connaissait, aujourd'hui il est connu de toute la peinture. Seul, en 1848, dans le Pamphlet, j'avais dit son nom et sa qualité; seul j'ai parlé de quelques tableaux un peu

enfouis au dernier Salon dans les galeries du Louvre; je ne me trompe jamais, j'avais raison.'

Het gevolg was, dat zich in 1850 de groep van realistische schrijvers en schilders vormde, waar Courbet het middelpunt en de woordvoerder van werd. In twee stamcafés preekte hij de nieuwe leer, en velen die aarzelden werden door hem gewonnen. Champfleury verkondigde het realisme schriftelijk, welk woord hij voor het eerst gebruikt in het blad L'Ordre van 21 september 1850. Tot 1862 roerde hij voortdurend de trom voor de schilder, niet het minst in 1855 toen deze op de wereldtentoonstelling van dat jaar in een eigen paviljoen deze richting propageerde. Met dat werk voor ogen werd Champfleury zelf ook hoe langer hoe meer realist. Maar terwijl Courbet tegelijk realist en kunstenaar was, bracht de schrijver het niet tot deze tweede kwaliteit. In zijn *Les aventures de Mariette*, van 1851, de roman van een schildersmodel, beeldde hij rustig-realistisch de donkere zijden van het bohémienleven uit, psychologisch verantwoord. Er verschenen vijf drukken van.

De Goncourts, die even grote belangstelling voor de beeldende kunsten aan den dag legden, zij het meer voor de verfijnde historische en exotische - Gautier had hun aandacht op de Oosterse kunsten gevestigd - en die te veel artiest waren om Champfleury te kunnen waarderen, hebben niettemin zijn werk goed gelezen en als demonstratie ertegen overeenkomstige onderwerpen naar eigen opvatting behandeld. Hun *Manette Salomon* van 1867 heeft eveneens een model tot sujet, maar dat niet met een litterator, als bij Champfleury, doch met haar schilder trouwt en hem te gronde richt. Deze roman van de Goncourts heeft veel wijder perspectieven: de zeer uiteenlopende aspiraties van de leerlingen van de schilder worden er geschetst, de opkomst van het impressionisme wordt erin weergegeven en het verloop ervan voorspeld; er blijkt een diepgaande kennis van het vak uit.

In 1863 hield men naast de officiële Salon - zoals dat al eerder was gebeurd - een Salon des Refusés, waar het publiek kon oordelen over afwijkende stromingen en technieken. Het schrok van een inzending van Manet, het nu vermaarde 'Le déjeuner sur l'herbe', dat zeer ontraditioneel geschilderd was, in harde kleuren. Jongkind nam aan die expositie met drie werken deel, en de schilder Castagnary schreef toen dat bij deze Nederlander de 'impression' alles was. Dit woord sloeg in bij de jongeren; in 1865 gebruikte een enkel criticus de uitdrukking 'de impressionistische school', maar pas in 1873 gaf het publiek die naam aan de jonge schilders, en wel naar aanleiding van Monet's 'Impression. Soleil levant'

op de Salon des Refusés. Manet, die het eerst opschudding had verwekt, kreeg echter de naam de leider der impressionisten te zijn.

Manet was zeer door Courbet beïnvloed, in beider oeuvre treft de inwerking van de kleuren van Rembrandt en Hals. Zola, die in 1866 achteruitgang bij Millet, Rousseau en Courbet constateerde, wijdde toen veel aandacht aan Manet; men ziet het in de verzamelde opstellen *Mes Haines*. Op zijn beurt had deze nieuwe schilder de naturalistische romans *Germinie Lacerteux* (1865) van de Goncourts en *Thérèse Raquin* (1867) van Zola met instemming begroet en hij werd voor het leven met Zola bevriend, van wie hij het portret schilderde dat ‘d'une étonnante justesse’ genoemd is. Na de romantische boekverluchting van Gustave Doré (als van Balzac's *Contes Drolatiques*) en de satirisch-realistische door Daumier, schonk Manet de boekillustratie welke van zijn eigen realistische opvatting getuigde. Baudelaire, die zoveel voor de bekendmaking van kunstenaars had gedaan (zowel voor Daumier als voor Jongkind, Manet, Whistler en tal van anderen), zag zijn poëzie verlucht door Odilon Redon; Flaubert zijn werk door Rochegrosse, Huysmans naderhand zijn eerste naturalistische romans door Raffaëlli. Roll bracht Zola's gezichtspunt rechtstreeks over in de schilderkunst in doeken over de arbeiders, de boeren, de staking en de oorlog. Nog later zou Van Gogh zijn dusgenaamde ‘décors van Zola’ vervaardigen, nadat hij in het begin der tachtiger jaren een groot bewonderaar van de meester van Médan geworden was; vervolgens ontwikkelde hij zich in impressionistische richting. De invloed van het naturalisme (d.w.z. van een bepaald aspect ervan) zou in Nederland nog later zichtbaar worden in Isaäc Israëls' zeeliedendanshuis en rooksters, en ook bij Breitner en Witsen; al werden ze dan Amsterdamse impressionisten genoemd. Zola zelf zette in *L'OEuvre* de kleurbehandeling van het impressionisme uiteen, al had hij naar men thans oordeelt minder kennis van het vak dan de Goncourts en Balzac; in die roman van een schilder (evenzeer geïnspireerd door Manet als door zijn jeugdvriend Cézanne) schetst hij ook diens omgang met een schrijver, die in het ‘plan’ voor het boek staat aangeduid met ‘moi’.[1] Hieraan zal het zijn toe te schrijven dat Zola zelf opinies over de kunst van zijn hoofdfiguur ten beste geeft in plaats van ze te doen uitspreken door de later ingevoegde romancier Sandoz. Ten slotte zal Huysmans ook nog eens het leven van een schilder-ploeteraar samen met dat van een auteur minutieus uitbeelden, in *En Ménage*.

1 F. DOUCET, *L'Esthétique d'Emile Zola et son application à la critique*, 1923, p. 133.

Er was dus wel een bizonder nauw contact ontstaan tussen schilders en schrijvers in Frankrijk, met als eerste gevolg dat de litteratoren de inzendingen op de Salon gingen uitbeelden in woorden, met gebruik van een overvloed van adjectieven. En met als tweede gevolg, dat ze in hun eigen novellen, feuilletons en romans de natuur begonnen weer te geven op dezelfde manier waarop ze de geschilderde landschappen beschreven; soms inderdaad gezien met een schildersoog, vaak niet anders toegepast dan als een nieuwe mode, een woordkunst zonder plastiek. Ook de drie grootste beoefenaars van de woordkunst in Nederland, Van Deyssel, Van Looy en Arij Prins, hebben vóór de doeken van de Franse en de Haagse meesters leren kijken zoals die schilders keken[1], wat nog in de hand gewerkt werd doordat sommigen van die jongeren (Van Deyssel in het voetspoor van zijn vader, Prins in dat van Kolff) in de jaren van hun geestelijke vorming schilderkunstbeoordelingen hebben geschreven voor de pers. Allereerst zagen ze er in praktijk gebracht wat vooral Paap in de eerste jaren na 1880 voor de litteratuur eiste: de toepassing van het beginsel l'art pour l'art, waarvan de Barbizonse en de Haagse School de triomf betekenden.[2] Voorts leerden zij in de omgang met de schilders hun terminologie, die ze in hun bellettrie gingen gebruiken: woorden als ‘glimlicht’, ‘vlekken schaduw’, ‘sentiment’, ‘transparant’, ‘expressie’ etc. en die aan het Frans waren ontleend; zoals overigens onze hele schilderkunstterminologie grotendeels Frans is: compositie, craquelé, fond, procédé, retoucheren en nog veel meer.[3] De wijze van schilderijen kritiseren werd daardoor in Nederland geheel de Franse, met een Gallische manie voor adjectieven, die zelfs oversloeg naar de muziekkritiek en bleef heersen tot de Tweede Wereldoorlog. Daarbij lazen de Nederlandse kunstenaars vooral sedert 1870 al wat in de Franse litteratuur de aandacht trok, dus allereerst de naturalistische voortbrengselen, en zo werd in Nederland ten volle ‘het klimaat’ geprepareerd waarin de Beweging van Tachtig tot bloei kon komen. We zullen verderop zien dat België in dezen een voorname schakel vormde in het artistieke verkeer tussen zuid en noord. Al was daar geen belangrijke schilderschool, er bestond wel grote picturale en litteraire belangstelling, met name voor de Fransen. Telde de Amsterdamse Academie van Beeldende Kunsten, die samen met de universi-

1 S.P. URI, *Arij Prins*, p. 32.
2 G.H. MARIUS, *De Hollandsche Schilderkunst in de 19de eeuw*, 2de dr., p. 278.
3 Zie de uitgebreide opsomming in GERARD BROM'S *Schilderkunst en litteratuur in de 19de eeuw*, p. 207, noot 77.

teit aldaar de Beweging van Tachtig deed ontstaan, in 1878 nog pas 50 leerlingen, de Gentse had er toen al 700, naar Huet meedeelde.[1]

Als een voorbeeld van het ook te Amsterdam tot stand gekomen contact tussen de hanteerders van de pen en die van het penseel mag 'het proces' in de negentiger jaren gelden waarover Jan Engelman in de Groene van 8 september 1951 enkele bizonderheden heeft meegedeeld. Saar de Swart, wel 'de muze der Tachtigers' genoemd, daar zij bijna allen het hoofd op hol heeft gebracht zonder daar zelf iets aan te kunnen doen, veroorzaakte - blijkens een brief van Van Eeden aan de schilder Willem Witsen - een psychische ontreddering bij de schilder Eduard Karsen. Jan Veth nam toen het initiatief tot een zitting met de romancier Aletrino en de schilder Van der Valk op de tribune en als jury Martha van Eeden-van Vloten, Tak en Veth zelf. Hij liet Karsen's dagboekbladen voorlezen die betrekking hadden op zijn teleurgestelde liefde, zodat Karsen dus de aanklager, Saar de Swart de niet verschenen beklaagde was. Het gerecht kon er niet toe komen haar schuldig te verklaren en Karsen werd in het ongelijk gesteld. Deze gewezen leerlinge van Rodin is in 1951, meer dan negentig jaar oud, op Capri overleden; zij heeft Paap in sterke mate voor ogen gestaan toen hij in *Vincent Haman* de figuur van Esther Luzac schiep.

Van de vriendschap tussen schrijvers en schilders sedert de jaren tachtig krijgt men ook een goede indruk uit Dr. M. Nijland-Verwey, *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphonse Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriëtte van der Schalk en J. Th. Toorop*, 1959, en vooral uit Eduard Reeser, *Alphonse Diepenbrock. Brieven en documenten*, waarvan het eerste deel verscheen in 1962.

1 *Het Land van Rubens*, 3de druk, pp. 112-113.

Het Franse naturalisme in de achttiende eeuw III

Het is gewenst hier een uiteenzetting te doen volgen over de ontwikkelingsgang van het naturalisme, dat De Nieuwe Gids (na andere organen) in Nederland zal gaan propageren wanneer het in Frankrijk bijna is uitgebloeid.

Wij achten het niet nodig stelling te nemen tegen een nog af en toe blijkende opvatting dat deze richting identiek zou zijn met die schrijfkunst welke geen blad voor de mond neemt en er niet voor terugschrikt het meest onconventionele, het onzedelijke of onsmakelijke, volop te schilderen; een ernstige vernauwing van het wetenschappelijke begrip, ontstaan door het verschijnen van opzienbarende werken als *La Terre* van Zola, die slechts een ver doorgevoerde consequentie op een bepaald gebied van het begrip betekenden. Brunetière, de tegenstander, bepaalde zich vrijwel tot dit enge gezichtspunt, en met verbazing ziet men in zijn *Le roman naturaliste* figuren als Boileau als voorlopers van Zola beschouwd en wel omdat ook zij gedurfde uitdrukkingen bezigden. Met hetzelfde gemak kan men dan in Nederland Bredero een naturalist rekenen, die schreef dat het hem hetzelfde was, of ‘de woorden uyt het vuylnis-vat of uyt de cierlijckste en grootste schatkamers van de weerelt komen’. Of Cats, die in *Houwelyck* zegt:

> *Maar ik zal, in voller eer, natuur man als ik ben*,
> *Wat vuil en smerig is, doen leven door mijn pen*.

Anderzijds kent men het misverstand, een dichter die verzen op de natuur schrijft voor naturalist aan te zien, gelijk men het in de vorige eeuw Jan Luyken wel heeft gedaan, mogelijk in Engels voetspoor, daar men aan de overzijde van de Noordzee een natuurliefhebber ‘a naturalist’ noemt, en Brandes het vierde deel van zijn groot werk, over de romantici aldaar, *Der Naturalismus in England* doopte. Op die manier zou men Perk, Kloos, Verwey, Van Eeden en Gorter als naturalisten bij uitstek kunnen betitelen.

Al gebruikt een tijdgenoot van Rabelais de term ‘naturalistisch’ reeds in ongunstige betekenis, door over citaten uit diens werk op te merken: Il ne se faut pas scandaliser si

elles sont un peu naturalistes![1] ... het is van het begin af juist een term voor het studeervertrek geweest, teruggaand tot de zestiende eeuw - in de wetenschappelijke zin vindt men het woord al in de essays van Montaigne - toen men een simpele beschouwer van de natuur reeds als een naturalist bestempelde. Tegen het midden van de negentiende eeuw wordt met deze kwalificatie ieder aangeduid die opmerkt, observeert; aanvankelijk als beoefenaar van de natuurlijke historie, maar naar analogie daarvan weldra elkeen die studie en aantekeningen maakt van de menselijke samenleving en deze gaat beschrijven. Men reserveert de benaming voor wie waarnemen op systematische wijze; die als in de wetenschap te werk gaan; zodat er geen begripsverwarring mag zijn met de 'realisten' in die periode, d.w.z. met hen die toegeven, gelijk in Nederland Hildebrand toen, aan 'de copieerlust des dagelijkschen levens'[2] en die dat doen zonder uit te gaan van een wijsgerig systeem en zonder de bedoeling een bepaald deel der maatschappij volledig in kaart te brengen in de litteratuur.[3]

We mochten er bij het verhandelen over de romantiek al

1 *L'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, mei 1885.

2 In het Nederlands gezegd: aan de geliefde mode, het gewone leven af te beelden; Potgieter, die de uitdrukking aan Geel ontleende, sprak in De Gids van 1841, I, p. 442, in zijn lang artikel over de realisten van: de 'Kopijeerlust van het Dagelijksche Leven', iets minder onfraai; de onjuiste genitiefvorm ziet men bovenaan de bladzijden van De Gids aangebracht en als opschrift in deel I der door Zimmerman bezorgde *Kritische Studiën*.

3 Beets volgde de uit Frankrijk afkomstige stroming door 'fysiologieën' te schrijven gelijk men die gaf van de Cafés de Paris, de l'Opéra, du Médecin, du Curé, du Curé de campagne, du Tailleur, du Troupier, du Viveur, du Vieux garcon, du Basbleu, etc; vgl. SCHREGEL, *Stilistische en Syntactische Beschouwingen over de Camera Obscura*, p. 21. In dit genre was destijds een meester... Paul de Kock. Bosboom-Toussaint prijst, in de vermelde brief aan Huet, zijn dialoog, in welke kunst zij bij hem ver achterblijft. Hildebrand noemt hem in verband met zijn figuur Van der Hoogen, en schrijft in *Na Vijftig Jaar*, p. 31 van de 2de druk: 'Wat bij v.d. Hoogen op de tafel lag, mag wel een deeltje van *Le Cocu* (1831) of van *La Pucelle de Belleville* (1834) of van *Les Moeurs Parisiennes* (1837) geweest zijn.' De inzetten van Hildebrand's schetsen komen echter zeer overeen met die van *Zizine* (1836) en *Moustache* (1838). Terwijl de lichtmis Van der Hoogen geïnspireerd lijkt door het hier clandestien veel gelezen *Gustave le mauvais sujet*, welk reeds van 1821 daterend libertijns geschrift een duidelijke schakel vormt tussen het realisme der achttiende eeuw en een enkel aspect van het naturalisme der negentiende, dwars door de Romantiek heen.

terloops op wijzen, hoe de krachtige rationalistische evolutie der eeuw des lichts, de achttiende, slechts schijnbaar en tijdelijk gestuit kon worden, de ontwikkeling van de intelligente tweede helft der achttiende eeuw tot de intellectuele tweede helft der negentiende maar tijdelijk onderbroken, althans in Frankrijk, door revolutie, Napoleontische oorlogen en romantiek; hoe daaronderdoor de geest van de tijd van Voltaire en de zijnen wel moest sijpelen naar een verschiet, gunstig voor het zich weder vertonen. Men kan het aldus uitbeelden: dat de Franse revolutie de gouden graanvelden der achttiende-eeuwse cultuur vertrapte; dat de akkers braak bleven liggen tot Napoleon's ondergang; dat er daarna een wild natuurgewas, bloeiend wel maar weinig waardevolle vruchten dragend, op ging tieren; en dat allengs daartussen zich het koren weer liet zien; waarna de naturalisten met hun zeisen optraden, het romantisch gewas opruimden, het graan opnieuw zaaiden en na verloop van tijd weer aan goudgele velden het aanzijn hadden geschonken die lichtten tot aan de horizon, gelijk die van het machtige tarweland La Beauce, waarop Zola te Romilly (het Rognes uit *La Terre*) het gezicht had - de streek waaruit de familie van zijn moeder kwam - en die hij in zijn werk vereeuwigde.

Er is onder de grote figuren van de achttiende eeuw in Frankrijk een enkele die niet tot de litteratuur hoort en die er toch een aanmerkelijke invloed op uitgeoefend heeft en daarom door Lanson in zijn handboek wordt vermeld en geprezen. Het is Buffon, die in 1749 zijn eerste studies begon in het licht te zenden - *Théorie de la Terre* en *Histoire Naturelle de l'Homme* - en die de grondlegger van de natuurlijke historie werd. Zijn nieuwe opvatting was, dat hij zich bij de natuur niet interesseerde voor mogelijke bedoelingen maar uitsluitend voor dingen en feiten. Hij zag gaarne verband, en verklaringen van duisterheden waren hem heel welkom, mits alles maar op de waarneming was gebaseerd. Hij is de eerste geweest die een macht feitenmateriaal heeft verzameld uit de natuur en de eerste ook die een nauwkeurige, gedetailleerde en wetenschappelijke voorstelling van de natuur in de ruimste zin heeft geschonken. Il affirme le déterminisme des phénomènes. Is dit zijn grote verdienste voor de wetenschap, voor de litteratuur betekende het niet minder: hij bewees deze de dienst ‘de lui donner l'histoire naturelle comme une nouvelle province’.[1]

Overschouwt men echter de letteren, allereerst de Franse, van de tweede helft der achttiende eeuw, dan bemerkt men van dit geschenk niet veel. Althans niet in de officieel ge-

1 G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, 1ste druk, 1894, p. 737.

pousseerde bellettrie. En toch is er een man die de natuurlijke historie van de mens heeft willen schrijven, een tijdgenoot van Buffon, en die in zijn geweldig uitgebreid oeuvre blijk geeft op merkwaardige manier de werkwijze der geleerden over te nemen, met resultaten waar het nageslacht in allerlei opzichten erkentelijk voor zou moeten zijn. Die ook de naam Buffon noemt, zij het niet bescheidenlijk; die in de inleiding tot zijn hoofdwerk zegt:

'Je vous donne ici un livre d'histoire naturelle, qui me met au-dessus de Buffon; un livre de philosophie, qui me met à côté de Rousseau, de Voltaire, de Montesquieu: je vous raconterai la Vie d'un homme naturel, qui ne redoutera que le mensonge. Je laisse ce modèle aux races futures.'

Dit werd geschreven in 1777, door een drukkersemployé die toen 43 jaar oud was, in de introduction tot een boekwerk dat hij pas in 1796 kon uitbrengen en dat in de bloeiperiode van het naturalisme, in 1883, werd herdrukt, in welke uitgave men de woorden op bladzij 27 aantreft. Van 'Monsieur Nicolas, ou Le Coeur Humain Dévoilé', Mémoires Intimes de Restif de la Bretonne.[1] Welke Inleiding aldus inzet:

'J'entreprends de vous donner en entier la Vie d'un de vos semblables, sans rien déguiser, ni de ses pensées, ni de ses actions. Or cet homme, dont je vais anatomiser le moral, ne pouvait être que moi. Sans avoir encore lu Montaigne, je sais qu'il a dit: "Tout bien compté, on ne parle jamais de soi sans perte: si on se condamne, les autres en croient plus qu'on n'en dit; si on se loue, ils ne croient aucune des louanges qu'on se donne." Cependant, je persiste dans mon projet: ce n'est pas ma vie que je fais; c'est l'histoire d'un homme.

Il existe deux modèles de mon entreprise; les Confessions de l'Evêque d'Hippone, et celles du Citoyen de Genève (de laatste vermelding moet na 1882 zijn ingevoegd, het jaar van verschijnen van de belijdenissen van de auteur van La Nouvelle Héloïse). J'ai beaucoup du caractère d'Augustin; je ressemble moins à J.J. Rousseau: je n'imiterai ni l'un, ni l'autre. J'ai des preuves que J.J. Rousseau a fait un roman; et pour Augustin, ses Confessions ne sont véritablement qu'un apologue. L'exactitude et la sincérité sont absolument nécessaires, dans mon plan, puisque je dois

1 Ed. Isidore Liseux, Paris, 1883, réimprimé sur l'édition de 1796, 14 dln. F. FUNCK-BRENTANO heeft in zijn *Retif de la Bretonne*, 1928, uiteengezet dat de familie Retif heette, maar dat de auteur zich eerst Rétif tekende en zijn naam naderhand Restif ging spellen. Vandaar dat men de naam in drie vormen tegenkomt.

anatomiser le coeur humain sur mon sens intime, et sonder les profondeurs du *moi*.'

Men verwijt sommige Tachtigers wel hun ten top gedreven individualisme; wat Rétif aangaat, hij had in dit opzicht (en in diverse andere) zo hij een eeuw later had geleefd, uitstekend aan De Nieuwe Gids kunnen meewerken. Hij draagt de autobiografie namelijk op aan zichzelf, Dédicace ... à Moi, met een toelichting die om de geestigheid en voor alles om de psychologie volop merkwaardig mag heten:

'Cher Moi! le meilleur de mes amis, le plus puissant de mes protecteurs, et mon souverain le plus direct, agréez l'hommage que je vous fais de ma dissection morale: ce sera tout à la fois un remercîment pour tous les services que vous m'avez rendus, et un encouragement à m'en rendre de nouveaux.

Vous êtes le meilleur de mes amis, quoique vous m'ayez quelque-fois trahi. Mais comme c'était moins par malice, que par erreur, je ne crois pas qu'une pareille faute soit un tort réel de vous à moi. Vous croyiez me procurer un avantage; et lorsque, par l'événement, vous découvriez que c'était le contraire, la douleur que vous en ressentiez était si vive et si vraie, qu'elle manifestait assez votre bonne intention.

Vous êtes le plus sage de mes conseillers. Quand ai-je commïs une imprudence, sans que vous ne m'en eussiez averti, en me disant: "Je vais faire une sottise!" Combien ne m'avez-vous pas crié: "Prenez garde!" Tout ce que j'ai fait de bien, je l'ai fait parce que je vous ai écouté; parce que je me suis recueilli avec vous. Tout ce que j'ai fait de mal, vient de ce que j'ai trop donné au hasard, et que je n'en ai pas assez délibéré avec vous, et votre plus intime amie, notre conscience, avec laquelle je vous brouille quelquefois.'

In de verdere toespraak (want als alle eenzelvige lieden hoort Rétif gaarne zichzelf spreken, en hij legt zich geen beperking op) onderstreept hij nog eens dat hij een gewoon man wil ontleden: je disséquerai l'homme ordinaire, comme J.J. Rousseau a disséqué le grand homme. En eveneens legt hij er bij herhaling de nadruk op, dat de waarheid bij hem bovenal gaat, als in de passage in het woord-vooraf: 'Obligé de dire la vérité, et m'immolant moi-même, pour être utile à mon siècle et la postérité, je n'ai fait que des tableaux fidèles.

Je montre la marche des passions, non dans la vraisemblance, si souvent trompeuse, mais dans la réalité.'

Daarbij verzet hij zich bij voorbaat tegen de ‘puristen’, die hem als libertijn zouden willen beschouwen (welke laatste de achttiende-eeuwse Franse letteren zo talrijk hebben opgeleverd); voor scabreuze gedeelten in zijn verhaal bedient hij zich zoveel mogelijk van het Latijn.

Wat nu zijn zelfontleding betreft, men moet niet verwachten dat deze tot psychiatrische diepten gaat, maar het beeld dat hij belooft te geven is voor de tijd, en voor heel lange tijd daarna, volkomen nieuw. Hij verklaart vreugden gekend te hebben als geen vorst, hoe begunstigd ook door de fortuin; doch daarnaast ellende als weinigen: door armoede tot het zwaarste werk gedwongen, ongelukkig door vrouwen, belasterd, gehaat, veracht, vervolgd, verraden, doodsbang zijn vrijheid of zijn leven te verliezen, rondgaand met zelfmoordplannen die een poos zijn enige troost vormden ... dit vreselijk tafereel is niet overdreven, zegt hij. Allerlei deugden staan er op zijn credit.

‘Mais, d'un autre côté, j'ai été emporté, brutal, furieux; d'un caractère impatient au joug, dur, impérieux, sacrifiant tout au penchant frénétique pour les femmes. Avare quelquefois jusqu'à l'inhumanité, je refusais une bagatelle; prodigue souvent jusqu'à la pusillanimité qui se laisse dépouiller, je soldais lâchement le vice; honteux par orgueil, avide de louanges, en paraissant les dédaigner; insouciant et désintéressé par paresse; cynique par un sentiment superbe de mon mérite; coquet jusqu'au ridicule; jaloux, envieux, caustique, grotesque, impudent, quels défauts n'ai-je pas eus!’

Dit alles in de gewone mens te zien, het is bijna te ... romantisch, of van een chargering die de schildering van het leven van zijn vader door een ik-persoon bij Mirbeau ver achter zich laat. Het leven van Monsieur Nicolas ontrolt zich dan ook heel wat vrediger, idyllisch dikwijls; ons is het er echter om te doen aan te wijzen hoe individualisme en psychologische ontleding bij deze achttiende-eeuwer reeds een hoge trap bereiken.

En dan zijn er nog enkele dingen in zijn werk die hem tot een voorloper van het naturalisme van de volgende eeuw stempelen. Allereerst het uitgaan van de factoren erfelijkheid en milieu, die aan het naturalisme zijn wetenschappelijke tint zullen verlenen; verder het zich terdege documenteren; de grote liefde voor het dagelijks leven; het zich uitdrukken in een eenvoudige, sobere stijl, die van de beschaafde conversatie.

Op het stuk van de afkomst heeft zijn esprit de bovenhand; hij zet een stamboom neer, beginnend in de dagen van strijd tussen de Galliërs en de Romeinen, bij keizer Pertinax, welk geslacht via grondbezitters, varkenshoeders, geestelijken,

heelmeesters, imbecielen, beulen van Parijs, officieren, graven van Metz, rovers, opgehangenen, staatslieden, wijnkopers zich voortzet, in de vijfenzestigste generatie, in de familie Retif van de boerderij La Bretonne te Sacy in Basse-Bourgogne. Men zou het als een persiflage op de cyclus der Rougon-Macquart kunnen opvatten. Maar wat de erfelijkheid betreft, is de verteller serieuzer:

'Ma mère réunissait au même degré la vivacité de l'esprit, la bonté du coeur, et la beauté du corps. Quoique blonde, elle était vive jusqu'à la pétulance; mais elle savait se réprimer jusqu'à la douceur et la complaisance jamais démenties. Mon père avait également travaillé sur lui-même: il était irascible, et se montrait le plus doux des hommes; mais il était ardent au travail, et dans toutes les occupations utiles. Je fus ainsi formé de trois parties de feu, sur une des autres éléments, à en juger par les passions extrêmes, l'amour, l'audace, la crainte, l'impatience, la colère, l'indignation, le zèle, la compassion, qui toutes eurent en moi une inconcevable énergie.'

Dit determinisme spreekt telkens uit zijn werk, al dadelijk uit de eerste alinea van de geschiedenis, die luidt:

'Je vis le jour en 1734, le 22 Novembre, dans le village de Sacy, en Latin Saxiacus, a saxo, disait Messire Antoine Foudriat, pasteur du lieu. En effet, tout le "finage" de mon pays natal est hérissé de pierre calcaire, aisément exfoliée par le labourage sur un sol où la terre végétale n'a que deux ou trois pouces d'épaisseur.'

Al is de verklaring op zichzelf onjuist (en deugt zelfs de eigen geboortedatum niet) en al wemelt het werk ook van aan de fantazie ontsproten ontmoetingen, etc. (die een napluizer Rouger in de Annales de Bourgogne van 1930 en de bezorger van een bloemlezing uit Rétif's oeuvre[1] hebben opgespoord), wij wijzen hier alleen op het *streven* dat uit deze bellettrie spreekt.

Vervolgens: het gedocumenteerde. In de opdracht deelt hij daarover mee: 'Je suis né auteur; toute ma vie j'ai toujours aimé à écrire: mon histoire en sera plus facile: j'aurai pour la composer deux secours qui manquent à presque tous les autres hommes, des cahiers qui remontent jusqu'à 1749, et mes lettres à mes amis des deux sexes. La première de

1 H. BACHELIN, Edition du Trianon, 1930-1932, 9 dln.

mes lettres date de mes dix-huit ans et demi. Je ne conduirai mon histoire par ressouvenirs que jusque-là.' Dat Rétif hier niet overdrijft, is gebleken uit het vinden naderhand van het manuscript *Mes Inscripcions* in de archieven van de Bastille, bevattend alle data van enig belang uit zijn leven, oorspronkelijk ten dele gekrast in de muren en stenen op het eiland Saint-Louis in de Seine. Trouwens in de boeken zelf vindt men voortdurend lijstjes van persoonsnamen, die niet anders dan in de tijd dat het verhaalde geschiedde samengesteld kunnen zijn, en ook hele opgaven onverwerkt materiaal. Het sterkst is dat in de drie delen van *Le Palais Royal*, bestaande uit de 32 levensbeschrijvingen van 'les filles de l'allée des soupirs', werkelijke procès-verbaux, de 48 beschrijvingen van 'les Sunamites', de 43 der 'Converseuses'... Men weet hoe Zola zijn materiaal putte uit de werken van geneeskundigen en andere deskundigen (met een landbouwleraar uit Rouaan correspondeerde omtrent gegevens voor *La Terre*, met Van Santen Kolff te Berlijn over details der Pruisische uniformen voor *La Débâcle* en in een brief van een zuster van Cézanne een beschrijving kreeg van de klederdracht der boerinnen in Provence[1], uit dictionnaires d'argot (de langue verte) en couranten, uit de omgang met vrienden en ten leste uit eigen observatie; het is bekend hoe de Goncourts monografieën schreven over al wat de achttiende eeuw aanging en hun dagelijkse waarnemingen noteerden in cahiers en carnets, in hun 'Journal', en hoe alle naturalisten ook zuiver autobiografisch werk hebben gegeven. Rétif was in al deze opzichten hun grote voorganger.

Behalve de kreet 'waarheid!' hebben zij die van eenvoud en natuurlijkheid aangeheven, en de litteraire stijl gezuiverd en versoberd, ontdaan van het overbodig ornament. En al gaat Rétif's werk onder het opsommende gebukt, de taal ervan is fris en bekoorlijk. Hij spreekt zelf (niet vermoedend hoe pas het einde der negentiende eeuw, na de botsing van romantiek en naturalisme, de gelukkige synthese vond van het gezuiverde gevoel, uitgedrukt met een gezuiverde techniek) van 'le romantique des sentiments, le naturel des situations' in wat hij aanbiedt, zodat een litterator die een enkel romandeel herdrukt presenteerde in 1888, Maurice Talmeyr, zijn schildering van de samenleving van anderhalve eeuw tevoren prees als uitgebeeld met de artistieke middelen van heden, aandoend als van 'une modernité surprenante'.[2] Octave Uzanne, in 1881 iets in herdruk uitbren-

1 Zie bijv. JOHN REWALD *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié Zola*, 1939, pp. 174-175.
2 RÉTIF DE LA BRETONNE, *Le Paysan et la paysanne pervertis* (adaption), Avant-propos.

gend, loofde, naast de gevoeligheid van de auteur, o.m. zijn ‘intéressants matériaux et documents qu'il fournit pour les moeurs’.[1]

Reeds op 2 januari 1798 schreef Schiller aan Goethe over *Le Coeur humain dêvoilé* dat dit werk voor hem ‘einen unschätzbaren Werth’ had, o.a. vanwege ‘das Leben und die Gegenwart der Beschreibung, das Characterische der Sitten und die Darstellung des französischen Wesens in einer gewissen Volksklasse.’[2] Gaf in 1811, vijf jaar na Rétif's dood, Cubières de Palmézeaux een overzicht van zijn leven en werken in het voorbericht bij Rétif's *Histoire des compagnes de Maria*, in 1825 herdrukte men in 38 deeltjes *Les Contemporaines* (Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent); in 1835 vermeldde J.M. Quérard hem in deel VII van *La France littéraire* en het jaar daarop werd te Parijs een toneelstuk *Rétif de la Bretonne* gespeeld. Nadat E. Girault over hem verhandeld had in 1839 in de Revue des Romans, pp. 199-204, ontdekte Gérard de Nerval hem als auteur van het realisme in 1850, in de Revue des Deux Mondes, waarna Charles Monselet, in 1854, voor het eerst een heel boek aan hem wijdde: *Rétif de la Bretonne. Sa vie et ses amours, documents inédits*. Paul Lacroix (le bibliophile Jacob) publiceerde voor het eerst in 1866 over hem, *Enigmes et découvertes bibliographiques*; in 1875 volgde diens *Bibliographie et iconographie de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne*, en in 1877 schonk Firmin Boissin een tweede uitvoerige levensbeschrijving, *Restif de la Bretonne!* Henry Kistemaeckers, de pionier-uitgever te Brussel, die van 1874 tot 1878 zijn geld aan socialistische publikaties verloor maar die zich daarna toelegde op het brengen van naturalistisch werk, herdrukte toen ook een en ander van deze achttiende-eeuwer, wat door Rops werd verlucht. In 1883 komt dan bij Liseux de herdruk van het hoofdwerk, in 14 delen; duidelijke aanwijzing dat Rétif in het naturalistisch klimaat werd aanvaard. Lanson, in 1894, ziet zijn waarde in het geheel niet, en men mag wel zeggen dat de Franse litteratuurgeschiedenis de grote betekenis van deze voorganger nog steeds niet naar voren heeft gebracht. F. Funck-Brentano heeft in 1928 in zijn *Retif de la Bretonne, portraits et documents inédits* geschreven dat hij: ‘peut donc être regardé comme le fondateur du réalisme en littérature’ (p. 192), en Edouard Maynial, in zijn *L'Epoque réaliste*, van 1931, drukte zich iets nauwkeuriger uit door te zeggen: ‘Il n'y a donc aucune exagération à considérer l'auteur du “Paysan

1 RÉTIF DE LA BRETONNE, *Contes*, édition A. Quantin, Introduction.
2 *Schillers Briefe*, herausgegeben von Fritz Jonas, Bd. V, 1895, p. 315.

perverti" comme le fondateur du réalisme en France' (p. 25), maar pas Charles Beuchat heeft in 1949 in zijn *Histoire du naturalisme français* (I, p. 33) openlijk verklaard: 'Nous saluons donc Retif de la Bretonne comme le père et l'initiateur du naturalisme.' En dit op zeer onvoldoende gronden, daar hij realisme en naturalisme als één potnat beschouwt en als medestander van Rétif Choderlos de Laclos vermeldt, die wel een werkelijkheid uitbeeldt doch bij wie erfelijkheid noch documentatie een rol speelt.

In 1893 heeft Eugène Lintilhac[1] zich verstout Alain- René Lesage, de schrijver van *Gil Blas*, onder andere de eretitel te verlenen van: 'l'Homère du naturalisme dont il devait être plus souvent le modèle!' En hij wijst erop[2] dat Zola meedeelde, op een tijdstip dat hij Rétif nog niet kende, hoe *Gil Blas* een der romans was die veel invloed op hem uitgeoefend had. Ook geeft hij, Lintilhac, even tevoren aan, dat Gil Blas en Roland bij Lesage zijn, wat Edmond en Gaudet bij Rétif, en Vautrin en Rastignac bij Balzac zijn. Petit de Julleville, de standaardgeschiedenis der Franse litteratuur, die begon uit te komen in 1898, waarin elke schrijver of schrijversgroep door de expert op dat terrein is behandeld, vestigt eveneens de aandacht op de verwantschap tussen Rétif's Gaudet en Balzac's Rastignac. Evenwel plaatst men er de auteur van *Monsieur Nicolas* in de afdeling 'J.J. Rousseau et sa Descendance'[3] - waar Rétif zelf niets van wilde weten - terwijl men er, bij monde van Paul Morillot, zegt: 'L'auteur de "Gil Blas" peut être considéré comme l'authentique ancêtre du réalisme'. Benevens: 'L'oeuvre de Le Sage nous apparaît comme une véritable comédie humaine, qui n'est point très différente de celle d'un Balzac'.[4] Lesage, in zijn classicistische omgeving van de eerste helft der achttiende eeuw, is echter veel minder psycholoog.[5] Zijn personen hebben, als bij Dickens later, allen iets opvallends, zij zijn geen gewone naar de werkelijkheid afgebeelde lieden: dikwijls onder het mom van Spanjaarden optredende Fransen ter wille van satirieke bijoogmerken van de schrijver. De 'conception de l'art' van Lesage en Rétif verschilt hemelsbreed; mag wat ons betreft de eerste de voorganger van het realisme blijven heten, het zal na onze uiteenzetting duidelijk zijn dat Rétif de la Bretonne veel meer de gangmaker

1 *Lesage*, p. 205.
2 Ibidem p. 193.
3 *Histoire de la littérature française*, VI, 1909, p. 501.
4 Ibidem, VI, p. 451.
5 Lintilhac zegt zelf, p. 164: 'Il faut convenir néanmoins qu'auprès de la psychologie de quelques romanciers de nos jours, celle de Lesage peut paraître insuffisante au public.'

voor het naturalisme is geweest dan de Breton Lesage, die twee jaar voordat Buffon zijn eerste werk openbaar maakte, stierf; het werk waar Rétif op stoelde, en tenslotte heel het determinisme en naturalisme.[1]

Wenst men vervolgens ook nog Marivaux in dit verband genoemd te zien, dan dient er op gewezen te worden dat hij als zedenschilder niet meer dan een realist was, een milieutekenaar zonder naturalistische tendenties.

Georges Pellissier noemt in zijn *Le mouvement littéraire au XIXe siècle*, 1889 - ouvrage couronné par l'Académie française - Stendhal de eerste vertegenwoordiger van de realistische school en zegt: ‘Sa “profession” fut d'observer le *moi*. Il croit à la prédominance de la complexion et du milieu sur la personne, et par là il annonce Balzac et nos romanciers contemporains.’ Inderdaad: juist in hun autobiografische geschriften is er opvallende overeenkomst tussen Stendhal en Rétif. Die de grote voorganger blijft.

1 Lintilhac, p. 87, verklaart, dat Lesage's voorganger Chapelain: ‘copie la réalité au plus près du naturel et avec une intrépidité de pinceau qui ne sera égalée que par Restif de la Bretonne et certains de nos contemporains.’

Het Franse naturalisme in de negentiende eeuw
IV

Hebben we dus aangegeven hoezeer Rétif de la Bretonne iets geheel nieuws in de Franse romankunst bracht - opvattingen die in de lucht zweefden, maar die hij dan toch maar verwerkte, met name in zijn autobiografie - we wezen er tevens op, dat zijn voortbrenging pas na 1850 weer de aandacht trok. De nieuwe ideeën sluimerden in die tussentijd echter niet, doch handhaafden en ontwikkelden zich gedurende (en ondanks) restauratie en romantiek op ander terrein, in de wetenschap. Waarna ze, na het midden der eeuw, de romankunst weer gingen bevruchten.

We hoeven voor ons doel de theorieën der Engelse achttiende-eeuwse Deïsten - door Voltaire in Frankrijk bekend gemaakt - hier niet te herhalen; we vermelden slechts de uitwerking ervan bij Diderot, niet zozeer in zijn bellettrie als wel in zijn filosofie. Hij bepleit voor alles objectiviteit; men heeft de werkelijkheid te eerbiedigen, waar te nemen zonder goed- of afkeuring, en men behoort de vrijheid te hebben alles te kunnen zeggen. Hij is materialist (met maatschappelijk idealisme) en gaat zelfs zo ver, evenals Voltaire, de psychologie als een onderdeel van de fysiologie te zien, een revolutionaire opvatting. Men moet evenwel bedenken dat deze ideeën pas door de druk verspreid werden na Diderot's dood, tijdens de revolutie. Al had dan Descartes al uitspraken in die richting gedaan. Laplace had gewezen op de invloed van het milieu op het individu, Montesquieu op die van het klimaat.

Een belangrijke categorie van praktisch werkzame intellectuelen die op dit gebied hebben voortgearbeid zijn de ‘ideologen’ geweest, waaraan F. Picavet in 1891 een heel boek gewijd heeft, *Les Idéologues*. De twee bekendste waren P.J.G. Cabanis en A.L.C. Destutt de Tracy. De eerste studeerde medicijnen, hechtte zeer aan waarneming en ontleding, werd een beroemd chirurg en therapeut en publiceerde in 1802 zijn *Rapports du physique et du moral de l'homme*, dat een geweldige invloed heeft uitgeoefend. De tweede, eerst officier, wijdde zich vervolgens geheel aan de studie en werd, als massa's anderen, een leerling van Cabanis. Hij schonk vooral aandacht aan de pathologie. Van hem is het

woord ‘ideologie’ afkomstig, waarmee hij bedoelde: de wetenschap der ideeën, voortgekomen uit waarneming en analysering, in tegenstelling tot de metafysica. Hij oordeelde dat de ideoloog niet enkel fysioloog moet zijn, maar tegelijk natuurkundige, scheikundige en wiskundige. De ideologen hebben hun invloed op het onderwijs in Frankrijk niet gemist, de leerboeken voor de ‘écoles centrales’ werden volgens hun beginselen geschreven.

Tekenend voor het al of niet doorwerken in de letteren van de geest der achttiende eeuw is, dat terwijl er in het tijdvak 1740 tot 1778 van Voltaire's verzamelde werken negentien uitgaven verschenen, dit aantal van 1778 tot 1815 slonk tot zes, maar van 1815 tot 1835 steeg het weer tot achtentwintig. Van 1835 tot 1852, de bloeitijd van de romantiek, verscheen er géén, van 1852 tot 1870, de opkomst van het naturalisme, weer een vijftal.[1]

Stond de Duitse romantiek tussen 1800 en 1820 reeds in volle bloei, in Frankrijk is Chateaubriand de enige nieuwlichter in dezen, wiens *Atala* in 1801 uitkomt, *Le Génie du Christianisme* in 1802, etc. Pas in 1810 heeft Madame de Staël, na haar bezoek aan Jena, haar boek over de Duitse romantiek gereed, dat ze echter voorlopig alleen te Londen het licht kan doen zien; de Parijse editie verschijnt in 1813, op welk tijdstip in Jouy's *Ermite de Guyana* het woord ‘romantique’ verschijnt en gedefinieerd wordt als ‘een term om een gevoelige gemoedstoestand aan te duiden, in gebruik bij enkele auteurs die deel uitmaken van een nieuwe litteraire richting in Duitsland’. In hoever deze verklaring juist is, moge dadelijk blijken. Typisch is wel, dat Stendhal in 1818 (*Correspondance inédite*, vol. I, 17 juin) over Madame de Staël schrijft: ‘Elle cherche l'esprit, et quel esprit! ... Quand même cet esprit-là vient à lui manquer, elle a recours aux phrases sentimentales et à ce qu'on appelle le style romantique.’

Naar ieder weet, betekent het woord ‘roman’ verhaal (aanvankelijk in dichtvorm) in een Romaanse taal, en dit begrip is opgekomen in de twaalfde eeuw. In de dertiende en veertiende heeft men in Engeland het woord ‘romance’ voor een dichterlijk litterair voortbrengsel; tegen het midden van de vijftiende bezigt de markies de Santillana de naam ‘romanice’ voor volkspoëzie. In 1666 noemt Samuel Pepys Windsor Castle ‘the most romantique castle that is in the world’[2]; enigszins spottend gebruikt Addison (1672-1719)

1 GUSTAVE LANSON, *Voltaire*, 2de druk, 1910, pp. 204-205.

2 LOGAN PEARSALL SMITH, *Words and Idioms, studies in the English language*, 1925, hoofdstuk ‘Four romantic words’. In het Oudfrans bestond een woord romant.

het in de zin ‘Zeal for the good of one's country a party of men have represented as chimerical and romantic’.[1] Dr Johnson (1709-1784) geeft er steeds deze zelfde ietwat ongunstige, spottende betekenis aan. Maar zijn levensbeschrijver Boswell laat drie betekenissen ervan zien, die wij kunnen aangeven dank zij de publikatie van The Yale Editions of The private papers of James Boswell. Aansluitend bij Pepys spreekt hij van ‘that lofty romantic mountain’ (*London Journal, 1762-1763*, ed. 1950, p. 41); van ‘his place, which is sweet and romantic’ (*Boswell on the grand tour: Germany and Switzerland, 1764*, ed. 1953, p. 40), van ‘the fresh, healthful air and the romantic prospect around me’ (idem, p. 215), van ‘It is a prodigious romantic place’ (idem, p. 251) en later nog eens van ‘The romantic woods of Auchinleck’ (spreek uit Affleck; *Boswell on the grand tour: Italy, Corsica, and France, 1765-1766*, ed. 1955, p. 142) en van ‘a romantic retreat’ (idem, p. 141). Dus steeds in gunstige of verheven zin.

De tweede betekenis is die van ... ridderlijk. In *London Journal*, p. 270, noot 9, lezen we: ‘behave nice and romantic and bold’. In *Boswell, Germany, etc.* (p. 64) ‘my romantic consideration’ in dezelfde betekenis. In *Boswell, Italy, etc.* vinden we dit nog als ‘a noble and romantic happiness’ (twee keer, p. 137) en ‘a noble and romantic soul’ (p. 138). Maar verder overheerst het lichtelijk spottend gebruik. In *London Journal*: ‘I was romantically amused’ (p. 99); in *Boswell, Germany etc.*: ‘I was pleased with the romantic idea of making love to a Turk’ (een Turkse, p. 18), en ‘But my romantic genius’ (p. 212), alsmede ‘Is not this romantic madness?’ (idem) en, in een brief aan Rousseau: ‘I often form romantic plans but never impossible ones.’ (p. 302). *Boswell, Italy, etc.* wemelt ervan: ‘romantic agitation’ (p. 28), ‘a romantic lover’ (hijzelf, p. 42), ‘in my own romantic style’ (p. 84), ‘too romantic a project’ (p. 86), ‘this romantic sentiment’ (pp. 124, 132), ‘the romantic man’ (hijzelf, p. 125), ‘romantic fidelity’ (pp. 132, 133), ‘what a romantic idea!’ (pp. 132, 133). Totdat tenslotte op p. 289, noot 2, blijkt, dat zijn broer David hem waarschuwt voor brieven aan zijn vader ‘in your gay, volatile, romantic manner’.

Het merkwaardige bij dit alles is, dat Boswell in Duitsland pas Rousseau voor het eerst las, door wie het adjectief ‘romantique’ in Frankrijk burgerrecht kreeg, maar in de enkele betekenis van ‘je ne sais quoi de magique, de surnaturel’, en dat de Shakespeare-vertaler Letourneur en Rousseau's beschermer Girardin dit ‘mot anglais’ pas in de tijd dat Boswell zich er bijna aan te buiten gaat omschrij-

1 *Webster's International Dictionary*.

ven als méér inhoudend dan romanesk en pittoresk, namelijk ook een stemming.[1] Bij ons heeft men een voorkeur voor 'romaniecq' in die tijd; in 1756 publiceert F.L. Kersteman de *Zeldzaame levensgevallen van J.C. Wyerman* en spreekt erin van 'Een ontmoeting van dien aard kwam my in den eersten opslag wat Romaniecq voor'.[2] Bij Rétif zagen we het substantief 'le romantique' (des sentiments); in Duitsland zijn o.a. Herder, Wieland, A.W. Schlegel en Novalis degenen die de naam 'Die Romantik' aan de romantische beweging in letteren en kunst hebben gegeven. De Fransen maken daar hun 'romantisme' van, de Engelsen hun 'romanticism'.

Bedenkt men, dat van de 'Jeune école romantique' in Frankrijk eerst in 1820 de *Méditations* van Lamartine de pers verlaten, van De Vigny in 1822 de *Poèmes* en dat jaar ook de *Odes* van Hugo, dan begrijpt men hoe Stendhal, ofschoon vijftien jaar na Chateaubriand geboren (doch vóór de drie andere hier genoemde romantici) toch nog geheel een achttiende-eeuwer kan zijn, die in 1817 debuteert en in zijn werk hoe langer hoe meer van een antiromantische geestesgesteldheid blijk geeft. Door zijn grootvader, een geneesheer en vereerder van Voltaire en de ideologen, opgeleid in de beoefening van botanie en fysiologie, vertoont hij een lust tot analyseren die bijkans een manie wordt. Hij getuigt eens: 'écrire autre chose que l'analyse du coeur humain m'ennuie'[3]; woorden die wel zeer aan Rétif herinneren. Na militair te zijn geweest en in Italië tot officier te zijn bevorderd, keert hij in 1802 naar Frankrijk terug en werpt zich te Parijs met hartstocht op de studie van de werken van Cabanis en Destutt de Tracy, en ook op taalstudie. Van 1806 tot 1814 neemt hij verschillende ambten waar, maar gaat na de val van Napoleon weer naar Italië, waar hij zijn esthetica verder vormt en daarbij grote waarde toekent aan de factoren klimaat, lichamelijke gesteldheid en temperament van een volk inzake zijn kunst. Hoewel zijn *Histoire de la peinture en Italie*, van 1817, een aaneenrijging van vertalingen en van fragmenten uit niet vermelde publikaties vormt, is zijn interpretatie telkens zeer persoonlijk, al bouwt hij voort op Montesquieu, Cabanis en Destutt. Taine zal 45 jaar later verklaren, veel aan zijn beschouwingen te danken te hebben.

Het determinisme is dan nog volop in ere: Victor Cousin

1 LOGAN PEARSALL SMITH, *Words and Idioms*, hoofdstuk 'Four romantic words.'
2 Tweede druk, p. 151, noot.
3 *Souvenirs d'égotisme*, hoofdstuk X, achteraan (in 1892 voor het eerst uitgegeven).

doceert het aan de Sorbonne, aanvankelijk met een onderbreking, en sedert 1827 systematisch. Balzac volgt op zijn zeventiende jaar, in 1816, reeds zijn colleges (en ook die van Villemain en Guizot) en is er dan vol vuur voor, al zal de invloed ervan pas blijken in het veel latere werk van deze, anders dan Stendhal, geenszins materialistische of antikerkelijke, auteur. Cousin is de man die zegt: ‘Donnez-moi la carte d'un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents, toute sa géographie physique; donnez-moi ses productions naturelles, sa flore, sa zoologie, et je me charge de vous dire a priori quel sera l'homme de ce pays, quel rôle le pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement.’ (Rétif gaf, zij het meer te hooi en te gras, van overeenkomstige inzichten blijk, en verklaarde zo de beschaafde uitspraak van het Frans in een plaatsje, bijna even goed als die te Parijs, uit het klimaat ervan en de aard der bezigheden van de bewoners. Nog in onze eeuw heeft men dergelijke verklaringen gegeven van dialecten, bijvoorbeeld bij dat van Noord-Beveland in de dissertatie van Verschuur.)[1]

Een andere leerling van Cousin wordt in 1824 Michelet, van boerenafkomst en die zich een man uit het volk blijft voelen; in 1833 maakt men hem professor in de geschiedenis aan het College de France. De eerste die analytisch én gedocumenteerd over de Franse revolutie schrijft, volgens een methode die eigenlijk meer geschikt is voor een romancier dan voor een historicus, naar de latere opvatting. Hij is de voorloper van de richting van het bestuderen van de maatschappij uit een sociologisch oogpunt, en wanneer naderhand de gebroeders De Goncourt hun opeenhopingen van historische documentatie over bepaalde tijdvakken publiceren, om de geest ervan door niets dan dit ruwe materiaal duidelijk te maken, schrijft hij in de voorrede tot een van zijn eigen werken: ‘D'éminents écrivains, savants, ingénieux (je pense à MM. de Goncourt) ont souvent rapproché le temps de la Régence de ceux de Louis XVI...’ In 1830 begint hij zijn *Histoire de France* te publiceren, waarbij hij als basis van de verschillende rassen de geaardheid van de grond neemt, plus het klimaat: deze factoren bepalen het karakter der bevolking: telle la patrie, tel l'homme. (Aldus verklaart hij ook Syrië uit zijn grond en zijn wateren.) Voltaire had de medische wetenschap ingevoerd in de historische kritiek, om het gedrag van Richelieu in de staatkunde

1 De opvattingen van de invloed van het klimaat op een volk zijn reeds zo oud als de wereld. Men vindt ze bij de klassieken al (Plato, Aristoteles) en in Frankrijk bij de zestiende-eeuwer Montaigne en de zeventiende-eeuwers Fénelon en Fontenelle.

uit een ongesteldheid duidelijk te maken; Michelet schildert op dezelfde wijze de gemoedstoestand van Hendrik IV, tekenend ‘entre deux diarrhées le rappel des Jésuites en France’. Hij put veel uit de geschriften van de vorstelijke lijfartsen, en verdeelt zo de regering van Frans I in tweeën: Avant l'Abcès, en Après l'Abcès; gelijk hij het staatsmansleven van Lodewijk XIV ook door midden kapt: Avant la Fistule, en Après la Fistule.[1] (Michelet's geniale intuïtie nam de bezwaren van deze methode weg).[2] Arij Prins putte veel uit hem voor zijn middeleeuws werk.

In deze periode heffen de jonge Franse romantici, vooral tegenover de contemporaine pseudo-classici, leuzen aan waarmee later de naturalisten (meer dan de kleinere realisten, gedeeltelijk hun voorlopers) hun voordeel zullen doen, terwijl eerstgenoemden verder in het algemeen antiklerikaal, republikeins en voor het volk zijn. Maar zij zoeken hun stof vooral in vreemde landen en in vreemde toestanden, die door vertalingen van de vertellingen van Hoffmann in Frankrijk sedert 1829 zeer in de mode komen. Daarnaast brengen de jonge romantici echter diverse onderwerpen onder de aandacht van het publiek die de naturalisten later eveneens zullen aanvatten. Zij bezitten een sterk rechtvaardigheidsgevoel, nemen het op voor de verdrukten, zijn dikwijls pessimistisch en schilderen zo de samenleving ongunstig af. En Victor Hugo geeft op het eind van zijn leven te kennen: ‘J'ai pénétré (dans les misères) en moraliste, en

1 BILDERS, na o.a. *Louis XIV* en *Histoire de la Régence* te hebben gelezen, schreef aan Kneppelhout (*Brieven en Dagboek*, I, p. 30): ‘Die Michelet is een wonderlijk man: ik heb nooit de geschiedenis op zoo'n vreemde manier zien behandelen.’

2 In zijn eerst in 1869 geschreven inleiding tot dit hoofdwerk doet hij sterk denken aan Rétif. Afscheid nemend, nu zijn taak voleindigd is, met o.m. deze woorden: ‘Eh! que demanderai-je, chère France, avec qui j'ai vécu, que je quitte à si grand regret. Dans quelle communauté j'ai passé avec toi quarante années (dix siècles!). Que d'heures passionantes, nobles, austères, nous eûmes ensemble, souvent, l'hiver même, avant l'aube! Que de jours de labeur et d'étude au fond des archives! Je travaillais pour toi, j'allais, venais, cherchais, écrivais. Je donnais chaque jour de moi-même tout, peut-être encore plus. Le lendemain matin, te trouvant à ma table, je me croyais le même, fort de ta vie puissante et de ja teunesse éternelle.
Mais comment, ayant eu ce bonheur singulier d'une telle société, ayant de longues années vécu de ta grande âme, n'ai-je pas profité plus en moi? Ah! c'est que pour te refaire tout cela il m'a fallu reprendre ce long cours de misères, de cruelle aventure, de cent choses morbides et fatales. J'ai bu trop d'amertume. J'ai avalé trop de fléaux, trop de vipères et trop de rois’.

médecin...'[1] Hun techniek is evenwel door en door romantisch. Maar vertonen zij daarbij grootsheid van allure, dan lijken ze nóg meer voorganger van enkele naturalisten.

Dit is het geval met de gigantische beschrijvingen van Parijs, de enorme tableaus, van Hugo's oeuvre. In 1831 ziet *Notre-Dame de Paris* het licht, de grote historische verbeelding, beschouwd als het hoogste der Franse romantiek. Het is een afwisseling van contrasterende taferelen, fantastisch en geweldig, met drukbewegende volksmenigten in het bizarre middeleeuwse Parijs. Ziet men daarnevens Zola's schilderingen van dezelfde stad, die visioenen worden, overweldigend, de weergave van de werkelijkheid door een opgezweept lyrisch gemoed, dan bestaat er alle kans dat een beschouwer het verschil in geesteshouding en in schrijfprocédé over het hoofd ziet en de twee toch eigenlijk zeer verwant acht, de meester van de romantiek en die van het naturalisme.

In hetzelfde jaar treedt Stendhal met *Le Rouge et le Noir* te voorschijn, waarbij hij er van uitgaat dat alle grote kunst simpel en direct moet zijn en de beheerste uitdrukking van intense emotie; hij vereert dan ook bizonder Shakespeare. De roman is niet alleen sterk analyserend en psychologisch, met het stempel der achttiende eeuw, maar 'het geval' is geheel gebaseerd op materiaal uit de Gazette des Tribunaux. In 1834 werkend aan *Lucien Leuwen*, noemt hij deze tweede roman tegenover Sainte-Beuve: 'écrit comme le code civil.' Van de evenzeer tegen de romantici zijnde Balzac roemt hij de psychologie; omgekeerd prijst Balzac om dezelfde reden *La Chartreuse de Parme* in de Revue de Paris van 1840 als een meesterwerk.

Stendhal en Balzac zijn allebei auteurs die zich niet in het gareel van vroegere moraal hebben laten spannen; bij alle twee komen tal van hoofdpersonen voor, kennelijk met liefde uitgebeeld, die op weinig verheven wijze in de wereld slagen. In de Revue de Paris van 1834 vestigde Jules Janin de aandacht op De Sade's *Justine*, een satiriek libertijns geschrift uit de achttiende eeuw, en het jaar daarop publiceert een romanticus als Théophile Gautier zijn *Mademoiselle de Maupin*, met o.a. de passage: 'Je verrais une belle créature que je saurais avoir l'âme la plus scélérate du monde, qui serait adultère et empoisonneuse, j'avoue que cela me serait parfaitement égal et ne m'empêcherait nullement de m'y complaire, si je trouvais la forme de son nez convenable.' (Nouvelle éd. 1885, pp. 221-222).

Reeds in 1829 had Balzac het eerste deel van *La Comédie Humaine* het aanzijn geschonken, welke verzamelnaam hij echter pas in 1842 zal aanbrengen en in een dan geschreven

1 ALFRED BARBOU, *Victor Hugo et son temps*, 1881, p. 404.

avant-propos zijn bedoelingen toelichten. Anders dan zijn tijdgenoten de romantici, die van Rousseau de roep ‘terug naar de natuur’ hadden overgenomen, interesseert hij zich alleen voor de mensen en hun verhouding onderling, en maakt daar veel studie van. Hij noemt een bundel: *Analitiques*, en schrijft een *Physiologie du Mariage* en een *Pathologie de la Vie Sociale*. In vermeld avant-propos zet hij uiteen, gelijk een natuurhistoricus een beeld van de gehele maatschappij te willen geven, en hij schildert daarbij een groot aantal verschillende mensenzielen zodanig, dat Baudelaire eerst en Flaubert daarna hem een groot opmerker zullen noemen, een geleerde, een ‘naturaliste’. En Taine, de wijsgerige formuleerder van het naturalisme naderhand, van de filosofische inzichten van de tweede helft der eeuw, verklaart dan dat Balzac's oeuvre bevat ‘le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine.’ Is zijn waarneming al wetenschappelijk, hij bouwt zijn bellettrie verder niet op enige wijsgerige nieuwe theorie op; blijft conservatief en dogmatisch katholiek.

Een volgeling van Balzac wordt Champfleury, geen grote figuur, maar belangrijk in de overgangstijd van romantiek naar realisme in de letteren. Als 22-jarige begint hij in 1843 in weekbladen al wat bourgeois is te bespotten en de dichters en schilders die iets nieuws brengen te verheerlijken; hij geeft ook humoristische fysiologieën, maar allengs meer zakelijke reportage. Sedert 1846 gaat hij de dagelijkse werkelijkheid beschrijven, met meer lust het kwaad op te sporen dan het te verbeteren. Hij plaatst zich op het standpunt van Balzac: dat wanneer een auteur veel lelijks uitbeeldt, dit de schuld van de maatschappij is, niet van de schrijver. Het publiek, de Indianen en Mohikanen beu geworden, blijkt zich voor het volksleven van eigen stad en dorp te interesseren en Champfleury zorgt ervoor dat hij zich terdege documenteert. Hij verzamelt dialect- en vaktermen en uitdrukkingen uit de onderwereld, maar inspireert zich wat de stijl betreft op de heldere, zakelijke van Voltaire. Aldus evolueert hij, van 1843 tot 1852, van bohémien, parodist en humoristisch babbelaar over excentrieke typen tot een nauwgezet rapporteur (reporter) van de realiteit, in een steeds aangroeiend oeuvre.[1]

De grote criticus uit dit tijdvak is Sainte-Beuve, klassiek geschoold, aanvankelijk met sympathie voor de romantiek, doch die er sinds 1839 in de Revue des Deux Mondes tegen te velde trekt. Ook hij had medicijnen en fysiologie gestudeerd, o.a. bij Cabanis. Van 1849 tot 1869 is hij de gids die

1 Zie de studie van EMILE BOUVIER, van 1914, *La bàtaille réaliste, 1844-1857*.

in zijn *Causeries du lundi* verslag geeft van de ontwikkeling der Franse letteren. Nieuw bij hem is, dat hij het noodzakelijk acht, leven en werk van een kunstenaar niet gescheiden te houden, maar het laatste te verklaren uit het eerste.

Wanneer gaandeweg realisten, en dan ook naturalisten, het hoofd opsteken, toont Sainte-Beuve zich verwonderd. Als in 1857 Baudelaire met *Les Fleurs du Mal* komt en Flaubert met *Madame Bovary*, spreekt hij de noodlotswoorden: 'L'Idéal a cessé.' En: 'Anatomistes et physiologistes, je vous retrouvre partout.' Geen rekenschap geeft hij er zich van, dat hij op het eigen gebied op overeenkomstige wijs werkt: anatomisch-kritisch. Hij heet terecht de vader van de detail-kritische methode in de litteratuur.

De man die zich nog veel meer dan Stendhal documenteert, bij wie het een rage wordt, is Gustave Flaubert. Hij is het, als veel later Zola, die al zijn vrienden aan het werk zet om materiaal voor hem te vergaren: Bouilhet moet medische termen voor hem naslaan, Feydau inlichtingen betreffende beurszaken verschaffen, de jonge Maupassant tenslotte gegevens op het gebied der natuurlijke historie aan deskundigen vragen. En wat hij zelf naleest voor zijn romans grenst aan het fabelachtige; dit toont zijn *Correspondance* van januari 1863 aan, waar hij Sainte-Beuve en Froehner bestrijdt die niet aan de historische juistheid van talrijke bizarre bizonderheden in *Salammbô* konden geloven.

Verwerpt hij Balzac om de onverzorgde stijl, hem bevallen diens documentatie en analyse, zijn anti-romantische nuchterheid, en bij diens dood laat hij zich uit: 'Pourquoi la mort de Balzac m'a-t-elle vivement affecté? Quand meurt un homme que l'on admire on est toujours triste. Oui, c'était un homme fort et qui avait crânement compris son temps'.[1] Dit is in 1850.

Flaubert kwam uit een doktersfamilie; zijn vader had, evenals Schopenhauer, de wijsgeer van het pessimisme, als leermeesters Bichat en Cabanis gehad. Gustave werd door zijn vader en enkele van diens collega's tot aanzienlijke hoogte in de medische wetenschap ingewijd; hij vergelijkt steeds de psychologie met de fysiologie, terwijl de eigen neurose hem ertoe drijft ook de pathologie te bestuderen. Op zijn vijftiende jaar, in 1837, begonnen met een fysiologie à la Balzac, *Une leçon d'histoire naturelle*, in Le Colibri, maakt hij in 1849 een eerste *Tentation de Saint Antoine*, waarover zijn vrienden Bouilhet en Du Camp hem zeggen: 'Mets ton

1 GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance* I, brief 14 nov. 1850 aan Bouilhet. Barbey d'Aurevilly noemde Balzac: 'Un Rétif de la Bretonne sublimisé et mêlé à un Dante!' (*Les OEuvres et les hommes*, 1865, p. 7).

lyrisme au pain sec. Prends un sujet terre à terre, comme ceux de Balzac, comme sa "Cousine Bette"'.[1] En Bouilhet speciaal vraagt: 'Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delamare?' ... de dokter uit Ry, wiens vrouw zich had vergiftigd.[2] Zo komt hij tot de conceptie van *Madame Bovary* en in 1853 schrijft hij in een brief[3] dat men onpartijdig moet waarnemen, avec absence d'idée morale, precies als bij de natuurwetenschappen. De stelregel moet zijn: ne pas conclure. De Flaubert-kenner Dumesnil zegt van het werk: 'Il construit ses livres comme on établit une observation médicale, avec le même souci d'impartialité. Chaque personnage est expliqué par ses "antécédents" héréditaires et personnels, par l'étude du milieu où il a grandi. La graine et le terrain: les prédispositions héréditaires, le tempérament, et puis les influences extérieures...'[4] En de tijdgenoot Barbey d'Aurevilly oordeelt: 'Si l'on forgeait à Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés inconnus de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme Monsieur Flaubert'.[5] Hij beeldt uitsluitend bestaande mensen uit, en acht verder de documentatie van zodanig belang dat hij voor een enkel hoofdstuk over bomen meer dan honderd dendrologische studies raadpleegt. Ook hij verwerpt de romantici. In 1853, wanneer hij aan *Madame Bovary* begint te schrijven, luidt het bij hem in een brief[6]: 'Lamartine se crève, dit-on; je ne le pleure pas ... C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire'. Nadat hij tevoren (in 1850, uit Constantinopel aan Bouilhet) al had geschreven: 'La littérature a mal à la poitrine. Elle crache, elle bavache, elle a des vésicatoires qu'elle couvre de taffetas pommadés, et elle s'est tant brossé la tête qu'elle en a perdu tous ses cheveux. Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux.'

Flaubert heeft in zijn brieven talrijke dingen uitgesproken die Claude Bernard pas in 1865 formuleerde. Maar vooral belangrijk is hij als vader van de 'woordkunst'. Hij schrijft in aug. 1852[7]: 'J'en conçois pourtant un, moi, un style, un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour,

1 MAX. DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, 1881, I, chap. XII.
2 Men neme evenwel in aanmerking wat er in onze inleiding over het ontstaan van deze roman is gezegd.
3 FLAUBERT, *Correspondance*, III, brief 12 october aan Louise Colet.
4 R. DUMESNIL, *Gustave Flaubert*, 1932, p. 52.
5 *Les oeuvres et les hommes*, p. 63 onderaan.
6 FLAUBERT, *Correspondance*, II, p. 200.
7 FLAUBERT, *Correspondance*, II, p. 95.

dans dix ans ou dans dis siècles et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des renflements de violoncelles, des aigrettes de feu.' (Men denke hierbij aan Van Deyssel's verlangens in dezen in *Ik houd van het proza*, 34 jaar nadien).[1]

In 1850 geeft Champfleury in *Les Oies de Noël* een denkbeeld van zijn opvatting inzake zijn ideaal 'la sincérité dans l'art': dat een schrijver alleen de milieus die hij persoonlijk kent moet behandelen. In 1853 publiceren de Goncourts hun roman *Les Lèpres modernes* (later herdrukt als *La Lorette*), die buitengewoon de aandacht trekt en als hun eerste naturalistische werk mag gelden. Naderhand zullen zij Champfleury

1 Het zou verleidelijk zijn, hier, evenals bij de ontwikkeling van de schilderkunst, een beïnvloeding Holland zeventiende eeuw - Engeland achttiende - Frankrijk negentiende - woordkunst 1880 te zien. Frits Hopman wees erop (zie hoofdstuk XXIV) hoe Coleridge en De Quincey het litteraire Engels van de achttiende eeuw vernieuwden; en J.L. Lowes heeft in zijn formidabele studie *The Road to Xanadu*, 1927 (2de herziene uitgave 1951), overvloedig aangewezen hoe Coleridge zijn materiaal vrijwel geheel uit reisbeschrijvingen en scheepsjournalen haalde, met name uit het dagboek van Gerrit de Veer. Flaubert nu kende goed Engels, bracht Voltaire's *Candide* voor zichzelf in die taal over (*Correspondance* I, juni 1844 aan Louis de Cormenin) en was zelfs zeer onder de indruk geraakt van het verhaal van diezelfde overwintering op Nova Zembla, blijkens een brief van februari 1852 (*Correspondance* II, p. 80) toen het plan voor *Madame Bovary* in hem rijpte. Hij, de eenendertigjarige, schrijft daar: 'Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant; je suis à moitié fou ce soir de tout ce qui a passé aujourd'hui devant mes yeux, depuis de vieux keepsakes jusqu'à des récits de naufrages et de flibustiers. J'ai retrouvé de vieilles gravures que j'avais coloriées à sept et huit ans et que je n'avais pas revues depuis. J'ai rééprouvé devant quelques-unes (un hiver canaque dans les glaces entre autres) des terreurs que j'avais eues étant petit; je voudrais je ne sais quoi pour me distraire, j'ai presque peur de me coucher. Il y a une histoire de matelots hollandais dans la mer glaciale avec des ours qui les assaillent dans leur cabane (cette image m'empêchait de dormir autrefois)...
Dat er een derde betrekking tussen de zeventiende-eeuwse Nederlandse en de negentiende-eeuwse Franse kunst zou hebben bestaan zou men kunnen afleiden uit de voorstelling van zaken dat Nederlandse vrachtvaarders stalen van Rembrandt's kunst ditmaal niet naar Engeland maar naar... Japan overbrachten ten tijde dat zich daar ontwikkelde een 'état aristocratique et féerique' (LÉON DAUDET, *Le balcon de l'Europe*, 1928, p. 65) waaruit de prentkunst der school van Oekiyoë voortkwam, die door haar realistisch-impressionistisch karakter grote invloed kreeg op Manet, Monet, Fantin-Latour, Degas en de Goncourts, en deze Franse richting weer op de Haagse School.

parodiëren in hun *Charles Demailly* en hem dit merkwaardige doen zeggen: ‘Je pense que Hugo et les autres ont fait reculer le véritable roman, le roman de Rétif de la Bretonne’.

In 1854 sticht Champfleury een eigen Gazet om voor het realisme te pleiten; ze brengt het tot twee nummers (die ten dele worden herdrukt in zijn bundel van 1857). Brede volkslagen zijn dan al voor dit realisme gewonnen; van zijn *Les Bourgeois de Molinchart* verkoopt men in de periode 1855-1859 honderdduizend exemplaren. Hij noemde de romantici ‘de simples rienologues’, maar gaf in 1857 ineens de bundel *Le Réalisme* uit, vol lichte spot, waarin hij dit ‘isme’ een levensduur van ten hoogste dertig jaar toekende.

Inmiddels, in 1856, had zijn aanhanger Duranty hem met een blad Réalisme nagevolgd, waarvan zes nummers uitkwamen. Dit pleitte voor dezelfde idealen: ‘qu'on nous montre l'ouvrier au travail, le commerçant dans son magasin, toutes les manifestations de l'activité sociale’; de schrijver van heden moet vrijzinnig, republikeins en antiklerikaal zijn (wat in wezen van de ideeën der jonge romantici niet verschilt); de auteur mag niet ‘zingen’, doch dient te ‘schilderen’, en in dit verband wordt er weer gewezen op ‘Rétif de la Bretonne qui le premier a cherché à peindre le peuple’. Diderot en Prévost prijst men ook, alsmede Stendhal en Benjamin Constant, de schepper van *Adolphe*; maar uitgescholden worden Hugo, Béranger, Lamartine, Musset en De Vigny. En wanneer *Madame Bovary* verschijnt, keurt men daarvan de beschrijvingskunst af als te artistiek. Zij willen winkeliers, notarissen en schoenmakers zodanig uitgebeeld hebben met hun manieren, opvattingen en vooroordelen, dat ze type worden voor hun categorie - men ziet hier nog de nawerking der ‘fysiologieën’ van voorheen - en er, nieuwer geluid, conclusies uit kunnen worden getrokken van maatschappelijk belang. Duranty brengt zijn desiderata op romangebied in 1860 in praktijk in *Le Malheur d' Henriette Gérard*, aan welk voorbeeld de Goncourts veel te danken zullen hebben voor hun *Germinie Lacerteux* van 1865.

In 1862 schenkt Victor Hugo *Les Misérables*, het romantisch epos in tien delen, de bewogen schildering van de maatschappij sinds 1815, met massa's pittoresk materiaal erin. Lanson merkt er over op: ‘Les vraies origines de Zola doivent se chercher bien plus dans les Misérables que dans Madame Bovary.’[1]

Ditzelfde jaar wordt Darwin's *Origin of Species* in Franse bewerking verkrijgbaar gesteld, dat het positivistisch den-

1 *Histoire de la littérature française*, 1e druk, 1894, p. 972.

ken sterk bevordert; terwijl Flaubert zijn *Salammbô* aanbiedt. Ondanks het historisch onderwerp is het een volkomen naturalistische roman, qua visie en beschrijvingskunst.

Renan brengt in 1863 zijn opzienbarend *Vie de Jésus* (in de latere uitgaven verzacht), waarin beproefd wordt Christus' aard en optreden toe te lichten uit zijn omgeving, in de eerste plaats het landschap. Tegelijk formuleert Taine die inzichten in de 'Introduction' tot zijn *Histoire de la littérature anglaise*: dat de mens, dus ook de schrijver, het produkt is van de wereld waarin hij leeft. En oordeelt als Diderot inzake deugd en ondeugd: dat de roman een opeenstapeling van ervaringen is, waarbij men geen onderscheid heeft te maken tussen goede en slechte: deugd en ondeugd zijn produkten, precies zoals vitriool en suiker dat zijn. Taine was ook leerling van Cousin, en als opvolger van Viollet-le-Duc aan de Ecole des Beaux Arts gaat hij overeenkomstige inzichten als van Cousin doceren, o.a. in zijn *Philosophie de l'Art*, 1865-1869; in laatstgenoemd jaar verschijnt daarin de 'Philosophie de l'Art dans les Pays -Bas'.

Claude Bernard, de medicus - discipel van dezelfde leermeesters die Flaubert's vader, en Flaubert zelf ook, vormden - geeft in 1865 zijn *Introduction à la médecine expérimentale* uit, met welk geschrift hij een nieuw vak schept. Zola, werkzaam in de uitgeverij en boekhandel Hachette te Parijs, werpt er zich op en zal er later, pas in 1880, grote stukken uit overnemen in zijn *Le roman expérimental*.

Meteen verschijnt *Germinie Lacerteux* door de gebroeders De Goncourt, de geschiedenis van een aan lager wal gerakende dienstbode; doctrinair, die het model voor de komende naturalistische roman wordt. Zola, inmiddels tot litterair journalist gepromoveerd, zet zijn kritiek in een Lyonse krant erover aldus in: 'Je dois déclarer, dès le début, que tout mon être, mes sens et mon intelligence me portent à admirer l'oeuvre excessive et fiévreuse que je vais analyser.' Hij noemt het een 'roman médical', un cas curieux d'hystérie, en acht het de analyse van Balzac gepaard met de beschrijvingskunst van Flaubert'.[1] De Goncourts dankten echter, door hun voorliefde voor de achttiende eeuw, hun analytisch procédé mede aan Diderot en Rétif.[2]

Zola geeft deze kritiek in 1866 samen met andere (waaronder talrijke over de nieuwe schilderkunst, speciaal die van Manet) uit in *Mes Haines*. Men verneemt er zijn grote belangstelling voor Taine uit, onder wiens invloed hij zijn esthetica helemaal zal vormen, doch overigens bevat de

1 *Mes Haines*, 2de dr., p. 67.
2 PIERRE SABATIER, *L'Esthétique des Goncourt*, 1920, p. 52.

bundel nog niet zijn program. Het openingsartikel, dat zijn naam aan het boek geeft, met de alinea's: ‘Je hais les gens nuls et impuissants ... Je hais les railleurs malsains, les petits gens qui ricanent ... Je hais les sots qui font les dédaigneux...’ etc., zal Van Deyssel hebben geïnspireerd, eerst tot zijn artikel ‘Nieuwjaarsdag-Ontboezeming’ (met het herhaalde ‘Ik hoop dat’), daarna tot ‘Over Literatuur’, over Netscher, met telkens de alinea's die inzetten: ‘Ik houd van het proza, dat...’

Vervolgens gaat Zola een poos merkwaardig te werk. Terwijl hij - in 1867 - 's middags voor een krant, om den brode, de *Mystères de Marseille* schrijft, volop romantisch met jeugdherinneringen uit zijn geboortestreek, werkt hij 's morgens voor zijn genoegen aan zijn eerste naturalistische roman, *Thérèse Raquin*, in navolging van *Germinie Lacerteux*.[1] Het zal niemand bevreemden te vernemen dat men in deze twee boeken van Zola wel eens passages aantreft die beter in het andere zouden passen. Ofschoon hij de *Mystères* later een ‘basse production’ zal noemen, mag men het belang niet onderschatten voor de werkmanier van de schrijver, die er kennis door maakte met gerechtelijke dossiers met nauwkeurige feiten betreffende de onderste volkslagen in de laatste halve eeuw. In de inleiding tot de tweede druk van *Thérèse Raquin* gebruikt hij het substantief ‘naturalisme’ voor het eerst om er een richting mee aan te duiden, een nieuwe ‘groep’ in de letteren. (Balzac, die zich bij voorkeur een ‘naturaliste’ noemde, in de oude zin, Taine en de Goncourts bezigden het woord ‘naturalisme’ tevoren al.)

In 1868 geeft dr Letourneau het werk *Physiologie des passions* uit; Zola gaat het naarstig excerperen. Ook werpt hij zich op dr Lucas' *Traité philosophique et physiologique de l'héridité naturelle* - welk werk in twee delen reeds in 1847 en 1850 was verschenen - en excerpeert het ijverig.

Het jaar daarna blijkt uit de voorrede van Hugo's *La Légende des siècles* dat ook deze bijna zeventigjarige onder de indruk van de stromingen des tijds is gekomen. Hij deelt erin mee, tewerk te zijn gegaan volgens het naturalisme, hetwelk hij kenschetst als: de poging van dichter en wijsgeer om hetzelfde met de sociale feiten te doen als de natuurhistoricus met de verschijnselen van dieren- en plantenrijk.

Eveneens in 1869 doet Flaubert *L'Education sentimentale* het licht zien, de roman die een nieuw aspect van het wordende naturalisme vertoont doordat er in het hele boek niets ‘hevigs’ voorvalt, geen dramatiek, geen tragiek, maar alles

1 PIERRE MARTINO, *Le roman naturaliste*, 1913, p. 263.

wordt er met meesterlijke psychologie en fijne ironie weergegeven. Banville zegt er in zijn bundel *Critiques*, p. 160, tien jaar later van: ‘de ce livre tout le roman contemporain est sorti’. Maar Brunetière zal weldra in de Revue des Deux Mondes aan een moderne roman demonstreren (en doen herdrukken in zijn *Le Roman naturaliste*) dat de schrijver ervan al wat maar enigszins onverwacht zou kunnen zijn uit zijn intrige weet te houden: dat hij er nauwlettend voor waakt dat zijn figuren gespeend blijven van alle persoonlijkheid en oorspronkelijkheid; dat het ‘geval’ systematisch teruggebracht is tot dat van een krantebericht; dat de personen zich laten leiden door de omstandigheden als blinde werktuigen. Terwijl, niet minder chargerend, Harry Allis in de in 1878 te Caen gestichte Revue Moderne et Naturaliste zal schrijven over de naturalisten: ‘Rien ne leur échappe; les taches de graisse sur les fauteuils, la couleur et le grain du papier de tenture n'ont pas de secrets pour eux. Et si, par hasard, ils se décident à sortir après avoir tout examiné, c'est pour recommencer dans un autre endroit leurs minutieuses investigations’. Gedurende die jaren, tot 1885 (dan zullen in de kern uiteenlopende talenten als Huysmans en Maupassant verschillende kanten uitgaan) trekken, en treden, oude en jonge naturalisten eensgezind op als ‘bons fonctionnaires du Bureau des Etudes Humaines’, zeggen Deffoux en Zavie[1]; met grote voorkeur voor de woorden van de straat, van het bureau en het café; met niets dan oog voor details, ‘dans l'analyse pathologique d'êtres médiocres, dans l'étude d'un aspect aussi reduit que possible de l'activité moderne: caserne, ateliers de brochage ou de couture.’ (Huysmans heeft zelf korte tijd zo'n zaak gehad.)

Zola geeft, na enkele op zichzelf staande experimenten, *La Fortune des Rougon* als eerste roman van de Rougon-Macquart-cyclus, volgens een (later afgedrukte) stamboom en een maatschappelijke en geestelijke opeenvolging der individuen uit beide families gelijk dr Lucas die had opgesteld; welke arts als dr Pascal in de serie gaat optreden om het verloop der dingen aan het eind uiteen te zetten. In 1873 volgt *Le Ventre de Paris* als karakteristiek boek in de reeks, in 1877 *L'Assommoir*. Als indruk makende werken van de rij verlaten vervolgens de pers: *Nana* in 1880, *Pot-Bouille* in 1882, en *Germinal* in 1885, het jaar waarin in Nederland De Nieuwe Gids zal verschijnen en met het oog waarop wij dit exposé ook hebben opgesteld; meer nog voor het verband met de litteraire ontwikkelingsgang in Nederland tot aan de oprichting van De Nieuwe Gids. In 1880 ziet

1 In hun zeer gedocumenteerd *Le Groupe de Médan*, 1920.

Le Roman expérimental van Zola het licht (geïnspireerd door dr Bernard), alsmede de bundel *Les Soirées de Médan*, genoemd naar Zola's zomerverblijf aan de Seine[1], waarin de voornaamsten der naturalistische jongeren een bijdrage hebben: buiten Zola zelf: Huysmans, Maupassant, Hennique[2], Céard, Alexis; ze vormden een donderdagavondkring; te Médan kwam men 's zondags bijeen.

De grote figuren hadden zich in hun opkomsttijd verenigd aan het zaterdagse diner Magny, waar als enige vrouw George Sand werd toegelaten en waar wat er door Flaubert en Sainte-Beuve aan geest en kritiek de ruimte in werd geslingerd het geluid van de Goncourts overtrof, terwijl Taine en Renan er meest zwijgend bijzaten; zij allen beschouwden zich tenslotte nauw verwant, op de basis van het positivisme. De opkomst der jongeren, van de 'staart van Zola', geschiedt tegen 1880, met krachtige medewerking van Kistemaeckers te Brussel.

'Kist', zoals Huysmans hem graag in zijn brieven noemt, publiceert namelijk in 1881 van Lemonnier *Un Mâle*, in 1882 van hem *Le Mort* en van Huysmans *A van l'eau* (dat Deffoux 'le type même du roman naturaliste' acht[3]; Huysmans blijft o.i. zeer terecht van zijn later werk spreken als van 'un naturalisme spiritualiste': Durtal's kenschets voorin *Là-Bas* van 1891); in ditzelfde jaar 1882 brengt Kistemaeckers van Maupassant *Mademoiselle Fifi* uit en van Hennique twee novellen; in 1883 twee boeken door Robert Caze en van Alexis *Le Collage*, in 1884 *Kermesses* door Georges Eekhoud. Het al onder het motto 'In naturalibus veritas', waarvoor hij in totaal 18 maal gerechtelijk is vervolgd, en even vaak vrijgesproken door de jury.[4]

1 De schetsen zijn daar niet geschreven of geconcipieerd; drie ervan hadden al in tijdschriften gestaan. De groep was reeds geconstitueerd in 1877, vóór het feestdiner op 12 april - getuige een brief van Maupassant aan Alexis op 17 januari (RENÉ DUMESNIL, *Chroniques, études, correspondance de Guy de Maupassant*, 1938, p. 225 onderaan) - waarvan sommigen menen dat het plaats had ter viering van het feit dat er in twee maanden 20.000 exemplaren van *L'Assommoir* waren verkocht, anderen ter ere van het verschijnen van de *Trois Contes* van Flaubert op 20 april (vgl. pp. 226 en 227 van datzelfde boek).

2 In oct. 1878 schreef Flaubert in een brief (*Correspondance*, IV, p. 308) na te hebben afgegeven op een boek van Feuillet: 'A propos de choses accentuées je vous recommande un roman fait par un "jeune" dans lequel il y a vraiment de talent, bien que la donnée soit impossible: "La Dévouée" par Hennique.'

3 LÉON DEFFOUX, *Le Naturalisme*, 1929, p. 57

4 Een hoogst curieuze collectie gaat hij in 1881 ook uitgeven: 'Le Parnasse satirique du XIXe siècle, "pièces facétieuses et scatologiques, piquantes, pantagruéliques, gaillardes et satiriques, des meilleurs auteurs contemporains"', geïllustreerd door Félicien Rops; met o.m. bijdragen van Victor Hugo, Musset, Baudelaire, Banville, en in het derde deel 3 gedichten van Maupassant, 2 sonnetten van Huysmans, 2 balladen en een sonnet door Céard, 2 gedichten van Hennique en een van Alexis. Zie DEFFOUX ET ZAVIE, *Le Groupe de Médan*.

Guy de Maupassant uiteindelijk, die als de fijnste vertegenwoordiger van het naturalisme wordt beschouwd - hij heeft sommige van de beste Engelse en Amerikaanse schrijvers van na 1920 helpen vormen, als Somerset Maugham, James Branch Cabell, Louis Bromfield en Ernest Hemingway, en in Nederland vooral invloed gehad op Aletrino, al mist die zijn sobere kracht - maakt zijn specifiek naturalistisch werk openbaar van 1880 tot 1885. Brunetière oordeelt in de Revue des Deux Mondes van dit laatste jaar dat het juist verschenen *Bel-Ami* is: ‘ce que le roman naturaliste, le roman strictement et vraiment naturaliste, a produit de plus remarquable.’

En dan zet allengs het verval in, en vooral de reactie.

Het is de moeite waard, juist in verband met de Beweging van Tachtig die dan nog niet bestaat, te besluiten met Zola's waarschuwing tegen enkele begeleidende verschijnselen en uitwassen van het naturalisme, reeds in 1878.

Hij formuleert ze in een artikel ‘Les romanciers contemporains’, het slot van een reeks over Balzac, Stendhal, Flaubert, de Goncourts, Daudet, etc., (vertaald) verschenen in de St.-Petersburgse Viestnick Evropy (‘de boodschapper van Europa’) en die in 1881 gebundeld worden als *Les romanciers naturalistes*. Men vindt die uitspraken in de édition Fasquelle op pp. 372-377; in de éd. François Bernouard op pp. 299-304. (Zola dankte de jarenlange medewerking aan het Russische orgaan aan Toergenjev, die tot zijn Parijse kennissen behoorde.)

Mag men er vrede mee hebben dat sommige auteurs, als Flaubert, zich het hoofd breken over een komma en tijdenlang zoeken naar het juiste woord, of wel hun tekst voortdurend omwerken, ernstiger wordt het, oordeelt hij, wanneer men van de zin verlangt dat hij muziek is, een kleur of zelfs een geur. En als de meesters school gaan maken met deze procédé's, worden de produkten der leerlingen geheel en al onverdraaglijk. Het litteraire jargon van een tijd veroudert spoedig, en naar Zola's overtuiging is dat van de woordkunst bestemd wel zeer snel onaanvaardbaar te worden. Immers, deze berust op het beeld, en niets veroudert gauwer dan het beeld. Voltaire met zijn stijl zonder adjec-

tieven, die niet schildert maar vertelt, kan men daarentegen *blijven* lezen. Zoals de Duitsers en Engelsen vreemd tegenover de woordkunst staan en zelf nooit zoiets hebben gehad, meent Zola, zo zal het nageslacht menigmaal verbluft staan over sommige werken van zijn, Zola's tijdgenoten, ook van de allergrootsten. Eenvoud, nauwkeurigheid en menselijkheid gaan langer mee dan een kunstige stijl.

Wat de Fransen in de hieraan voorafgegane twintig jaren hebben geëxperimenteerd, zullen de Nederlandse Tachtigers in de eerstvolgende twintig jaar nog eens geheel doormaken, eer Paap in *Vincent Haman* van een inzicht als dat van Zola blijk geeft. En dan beginnen de leerlingen (Robbers, De Meester, Querido, etc.) pas met hun woordkunst, de nu reeds lang onverteerbaar gewordene, maar die in Nederland dan nog dertig jaar zal aanhouden.

Naderhand zal de Tachtiger Frans Erens gelijk Zola oordelen (gepubliceerd in de postume uitgave *Suggesties*):

'De voor ons leesbare roman moet steunen op verhaal alleen. Waarom wordt er gesproken van zijn afsterven? Daar is geen gevaar voor, maar wel is de roman in een slechten roep gebracht door de uitwassen, die er in den laatsten tijd aan zijn vastgegroeid. Bij de naturalisten had de beschrijving alles overwoekerd en elders heeft de dialoog een te groote plaats voor zich opgeëischt. [...] Indien de roman zich aan die uitgroeisels weet te ontworstelen, zal hij zijn plaats in de letterkunde voor altijd kunnen handhaven, want de vertelling is van alle tijden'.[1]

1 Zonder jaartal gepubliceerd in 1941; p. 145.

Het Belgische naturalisme
V

In ons eerste kapittel hebben we vermeld dat, zeker tot in de zeventiger jaren der negentiende eeuw, de uitgeverij in België grotendeels van het nadrukken van Franse boeken bestond; dat deze hierdoor voor lager prijs, ook naar het buitenland, konden worden geleverd dan de oorspronkelijke uitgaven, en dat onze importeurs en zelf importerende grote boekhandels daardoor belangrijker betrekkingen met Brussel onderhielden dan met Parijs.

In het hoofdstuk over de nieuwe schilderkunst wezen we erop, hoe Willem Roelofs in 1847 naar Brussel vertrok en ginds de voortbrengselen van Barbizon leerde kennen. Gabriël woonde er eveneens lange tijd, Gerard Bilders ontdekte er op zijn beurt de Barbizonners, Mesdag werkte er een poosje en naderhand ook Van Gogh, en in het kapittel over deze laatste citeren we Zilcken, die het heeft over Franse en ook Belgische kunstbladen welke onze schilders met de nieuwe stromingen in het Zuiden bekend maakten. In hoofdstuk XIV laten we zien dat speciaal Arij Prins in de tachtiger jaren die organen goed bijhield, met name La Jeune Belgique, dat het naturalisme verdedigde; we hebben reeds verhaald van de activiteit van Kistemaeckers te Brussel inzake het naturalisme, en in onze inleiding werden de woorden van Van Deyssel aangehaald, die in 1886 schreef: ‘ieder, die veel fransche en belgische naturalisten gelezen heeft en nu den Heer Netscher leest, zal 't ook zoo vinden’; een uitspraak die aangeeft dat althans de 21-jarige Van Deyssel het werk van Belgische naturalisten kende en dat waarschijnlijk tal van anderen in Nederland in dezelfde situatie verkeerden.[1] In dat jaar 1886 riep hij over *Happe-Chair* in De Nieuwe Gids geestdriftig: ‘Dit is het dapperste mannenwerk dat Lemonnier nog heeft geschreven’; teken dat hij ook het overige werk van deze Belg kende. (In 1881 verscheen te Brussel van hem *Un Mâle*, pas in 1885 te Parijs; in 1882 te Brussel *Le Mort*, niet te Parijs; maar in 1885 verlieten in Frankrijk *Les Concubins* en *L'Hystérique* de pers.) In het stuk over Netscher verklaarde Van Deyssel tevens,

1 In De Amsterdammer van 4 juni 1882 had hij Lemonnier al behandeld.

dat deze uit tal van Franse studies en tijdschriften (die hij opnoemde) had geput, en ook, zonder bronvermelding, uit La Jeune Belgique.

Het is dus wel de moeite waard, deze Belgische organen eens onder de loep te nemen, daar zij kennelijk als bemiddelaars tussen de Franse naturalisten en de Nederlandse prozaïsten van Tachtig dienst hebben gedaan, en deze brug was enigszins te verwachten doordat de Belgen qua taal en temperament dichter bij de Fransen stonden dan de Nederlanders en zij de nieuwe richting derhalve eerder en vuriger gepropageerd zullen hebben dan de Nederlandse publicisten. Uit het volgende overzicht blijkt dat de Belgen de Nederlanders inderdaad flink voor waren - soms zelfs de Fransen de loef afstaken - maar ook dat zij, na eerst het nieuwe toegejuicht te hebben, reeds tot een gefundeerde reactie kwamen toen men de Franse naturalistische schrijvers in Nederland nog maar nauwelijks las, laat staan aanvaardde. We danken veel van ons materiaal aan G. Vanwelkenhuyzen, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900* (1930) en aan Robert Gilsoul, *La théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours* (1936).

Tot 1875 nam de Belgische pers vrijwel eenzelfde houding ten opzichte van het naturalisme aan als de Nederlandse. Maar eind november van dat jaar verscheen er te Brussel een weekblad dat opzettelijk dezelfde naam droeg als dat der jonge Franse revolutionairen van 1831, de romantici: L'Artiste. De leider was, de overigens weinig bekend gebleven, Victor Reding; het richtte zich allereerst tegen het academisme (in de schilderkunst), hief de leus l'art pour l'art aan - die van 1830 dagtekende - en huldigde de enkele jaren tevoren overleden Théophile Gautier als pleiter voor de vrijheid van de kunst. Niettemin werden er ook artikelen tegen het realisme in opgenomen; als reactie hierop plaatste men een betoog tegen de romantici. Maar een stap in de richting van het nieuwe was, dat men de zeer realistische sonnetten van Théodore Hannon prees, een jonge landgenoot, benevens de techniek van Huysmans in zijn roman *Marthe* (die te Brussel was uitgegeven en door de Fransen aan de grens in beslag was genomen); dus een naturalistische publikatie waar men in 1876 goede woorden voor over had. In 1877 nam Hannon de leiding van het blad op zich, en nu maakte Félicien Rops er een kop voor met drie demonstratief optredende naaktfiguren (een musicus, een schilder en een schrijver; het nieuwe in de muziek was het optreden van Wagner), alsmede de woorden jeunesse, naturalisme, modernité. Wanneer datzelfde jaar *L'Assommoir* uitkomt, begroet l'Artiste deze roman met geestdrift. Het

blad drukt vóór verschijnen in boekvorm een fragment van *La Fille Elisa* van Edmond de Goncourt af, Huysmans schrijft er over de Parijse buitenwijk La Bièvre (wat hij in De Nieuwe Gids van 1886 eveneens zal doen), Zola neemt er zelf ook het woord, en een Parijse correspondent houdt de lezers op de hoogte van de jongste naturalistische successen in de Franse hoofdstad.

Het is wel merkwaardig dat er te Brussel naast L'Artiste reeds begin september 1876 een ander weekblad werd gesticht dat het naturalisme welgezind was, L'Actualité, geleid door Lemonnier, en dat dit orgaan, ondanks de naam die deze Belgische auteur als felle realist had, aanvankelijk gematigder was dan zijn collega. Het verklaarde zich tegen de bohémiens der litteratuur (die in België navolgers van de vroegere Franse romantici waren) en voelde meer voor het sociale. Huysmans werkte er terstond aan mee (over Adriaen Brouwer) en hij pleitte in een viertal artikelen erin voor Zola, waarvan L'Artiste de eerste twee overnam. De vergelijking met Huysmans' latere vriend Arij Prins dringt zich hier op; deze zou echter pas in 1885-1886 in twee Amsterdamse bladen de wordingsgeschiedenis en de stand van het Franse naturalisme uiteenzetten. Huysmans was in deze artikelen net zo gematigd; hij wees op zwakheden van Zola, gaf aan, dat deze meer gevormd leek door Balzac dan door de scherp analyserende Flaubert en de Goncourts met hun romans betreffende hystericae, en vertelde wat het naturalisme eigenlijk wilde. Henry Céard schreef erin over Edmond de Goncourt. L'Actualité bood zijn lezers als premie een abonnement op La Vie Littéraire uit Parijs aan, dat onder leiding van de Belg A. Collignon het licht had gezien, ‘avant-garde du mouvement qui devait remplacer le romantisme par le naturalisme’, naar men meedeelde. De Fransen vonden hier twee organen waarin ze zich, zij het korte tijd, volkomen konden uiten, terwijl hun op dat tijdstip in het eigen land zulk een blad feitelijk ontbrak. Zelfs de degelijke Revue de Belgique toonde zich bij het uitkomen van *L'Assommoir* welwillend en schreef zo: ‘il n'y a pas en littérature de choses excessives: il y a des choses mal faites ou mal placées...’

Een jaar na de oprichting verdween L'Actualité reeds, maar Lemonnier ging als medewerker over naar L'Artiste. Hij had, met Rops, het slagveld van Sedan bezocht en daarvan, diep onder de indruk, een zeer realistische en plastische schildering gegeven in de roman van die naam (1871), die bij een volgende uitgave herdoopt werd in *Les Charniers*. Huysmans stond zijn schets *Sac au dos*, eveneens op de Frans-Duitse oorlog betrekking hebbend, nu aan L'Artiste af,

geruime tijd eer het in de *Soirées de Médan* werd opgenomen; in 1878 schreven zowel Lemonnier als Huysmans, Zola, De Goncourt, en Céard in vrijwel elk nummer van dit Belgische blad. Aan het einde van het jaar veranderde het echter van karakter; men propageerde er eensklaps het naturalisme niet langer (en Huysmans' *Les Soeurs Vatard* werd er zelfs afgekeurd); men werd pro-parnassien, d.w.z. aanhanger van de Franse dichterschool van 1860, en keerde terug tot Gautier en het l'art pour l'art. De naturalisten vonden toen een toevlucht in de Antwerpse Revue Artistique van Georges Eekhoud, die Zola verdedigde en een bijdrage van Céard over Flaubert opnam. Terloops vermelden we hier, dat Céard in 1877, toen de nieuwe Franse schilderschool zichzelf voor het eerst de impressionistische noemde, op een ogenblik dat men in Nederland zelfs nog niet over hun voorgangers de Barbizonners schreef, een drietal artikelen in L'Artiste over de impressionisten gaf. Even later publiceerde Zola er drie stukken over Manet, de voorman van die richting.

In 1878 trad er een tweede Belgische romancier op, Paul Heusy. Zijn *Un coin de la vie de misère* bestond uit vier novellen (resp. opgedragen aan Flaubert, Daudet, De Goncourt en Zola), over vier mensen uit het volk, beschreven op een wijze die doet denken aan Arij Prins' novellen *Uit het leven*, van 1885. L'Artiste verwelkomde Heusy, maar tevens de Fransman Cladel, die een ruimer naturalisme voorstond dan Zola.

Men ziet dit blad in 1878 reeds evolueren naar een ander standput tegenover de moderne letteren. Het is in dat jaar dat Emile Verhaeren, student in de rechten aan de katholieke hogeschool van Leuven, er met twee sonnetten debuteert die al een voorsmaak van de latere beroemd geworden gedichten geven. In 1879-1880 nam hij het, onder schuilnaam, én voor Zola, én voor l'art pour l'art (Baudelaire) op in een studentenorgaan, dat vervolgens door de universitaire autoriteiten werd verboden. In 1879 schreef hij ook met warmte over *Les Tristesses* van Georges Rodenbach. De Belgische ‘Beweging van Tachtig’ was in opkomst, met het l'art pour l'art van 1830 op de lippen, met de poëzie der parnassiens van 1860 voor ogen en met sympathie voor de strijd om de werkelijkheid, los van de moraal, der naturalisten van 1870 in het hart. Het is wel interessant te constateren dat in Frankrijk het l'art pour l'art toen allang had uitgediend, en de omstandigheid dat de jongelui in het noorden dit beginsel samen met het naturalisme omhelsden lijkt erop te wijzen dat dit samengaan in Nederland in de hand gewerkt is door bekendheid met de stromingen in België omstreeks 1880; waarvan de genoemde weekbladen volop

de weerspiegeling gaven. Maar terwijl de Belgen sterk geinspireerd werden door de Franse dichters van 1860, als Baudelaire en De Banville - die in Nederland toen geen invloed hebben uitgeoefend - volgden de Nederlanders de Engelsen van 1820 na.

Het is ook eigenaardig dat Leuven de kweekplaats werd van de bekendste Belgische jongeren van 1880. Buiten Verhaeren waren dat: Iwan Gilkin (die in het bedoelde studentenblad schreef: soyons naturalistes), Albert Giraud (die in die stad Baudelaire bekendmaakte) en Max Waller, die een poosje voor het naturalisme streed.

In 1880 zag La Jeune Revue Littéraire het licht, die Lemonnier's *Un Mâle* met vreugde begroette. De auteur kreeg kort daarop ook grote lof in alweer een nieuw orgaan, L'Art Moderne, dat in 1881 L'Artiste opvolgde. Eind van dat jaar herdoopte men La Jeune Revue in La Jeune Belgique, en deze beide periodieken werden in de komende tijd van veel belang. Arij Prins zowel als Van Deyssel las het laatstgenoemde en in hoofdstuk VII citeren we Zilcken, die speciaal L'Art Moderne noemt als het blad dat door de Nederlandse schilders in de tachtiger jaren veel werd gelezen. In 1881 oordeelden nagenoeg alle Belgische letterkundige organen - al stonden sommige afwijzend tegenover het ‘Zolaïsme’ - dat de Belgische litteratuur ‘sera naturaliste ou elle ne sera pas’.

La Jeune Belgique ging de anti-naturalisten te lijf, bewonderde Zola's schilderingen, maar maakte bezwaar tegen zijn quasi-wetenschappelijke werkmanier, tegen zijn ondiepe psychologie; het verlangde grote kunst, weliswaar met uitbeelding van de werkelijkheid, maar met een zeer verzorgde stijl. L'Art Moderne was iets minder modern. Ofschoon het de vrijheid voor de kunstenaar opeiste, keurde het in Zola af dat het immorele zoveel plaats in zijn oeuvre innam en dit te weinig ruimte liet aan het ideale, het optimisme en de spontaniteit. Het keerde zich uiteraard ook tegen Huysmans' pessimistisch naturalisme, prees Flaubert, alsmede Hugo's laatste werk.

In 1881 gebruikte de zeventienjarige Karel Thijm voor het eerst het pseudoniem L. van Deyssel in het blad van zijn vader, De Dietsche Warande, in het artikel ‘De Eer der Fransche Meesters’, waarin hij het voor Zola opnam (nadat Ten Brink dit, met restricties, van 1877 tot 1879 in ‘Nederland’ had gedaan, terwijl Emants toen tevens tot het naturalisme was gekomen), maar in juli 1882 betuigde hij toch ook zijn sympathie voor Daudet, die hij een ‘romancier naturaliste’ noemde en over wie hij opmerkte: ‘Nooit echter is zijn schildering zoo (over?)kompleet als die van Zola, 'tgeen

niet altijd kwaad doet. Zola verbergt zijn hart, Daudet toont het op elke bladzij.' Nadat La Jeune Belgique in zijn beginselverklaring van 1 december 1881 had geschreven: 'Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola.'

De jongelui die zich om La Jeune Belgique groepeerden, konden l'art pour l'art niet vergeten - dat bij de Fransen, gezien Zola's enorme verkoopsuccessen, tot l'or pour l'or geworden was, naar de tegenstanders sneerden - en ze verkozen zich 'naturalistes-parnassiens' te noemen; vooral Max Waller, schuilnaam van Maurice Warlomont, en Albert Giraud deden dat (Warlomont, die reeds in 1889 zou sterven, was toen verloofd met Hélène Swarth, die te Brussel woonde en eerst in het Frans dichtte). We tonen een staal van hun proza.

In 1882 keurde Verhaeren Lamartine's werk af, en zekere heer Loise protesteerde daartegen, maar in La Jeune Belgique trok daarop Giraud van leer tegen 'le mossieu Loise' en diens soortgenoten, met zinnen als:

'Mais si encore leures lèvres rient, leurs yeux se moquent, leurs épaules se haussent, s'ils veulent se jeter en travers de l'effort actuel, de la science moderne qui évolue et de l'art moderne qui soleille tout rouge, oh! alors nous répondrons avec des mots qui se courroucent, et s'ingurgent, nos phrases seront un orchestre de lanières et de cravaches et nous cinglerons si fort, si vite et si large, que dans une suprême gavotte on les verra danser, danser très haut, et cogner enfin de leurs vaines têtes - les étoiles!'

Weldra trok Georges Rodenbach het land door en droeg op zijn lezingen deze 'Invitation à la Gavotte' voor. Niet alleen de Franse ziel is gevoelig voor welsprekendheid, ook de katholieke kerk met haar liturgie begunstigt deze (wat bij minder diepe katholieke dichternaturen gemakkelijk tot een zekere woordenpraal leidt) en zo mag het niet verbazen dat de jonge Van Deyssel onder de indruk van woordkunst als die van Albert Giraud is gekomen en eerst in *Nieuw Holland* - met het land 'opstooten in de vaart der volken' - daarna in *Over Literatuur* een soortgelijke artistieke welsprekendheid ten toon heeft gespreid.

Bij de inzet van 1883 kreeg Max Waller de macht over La Jeune Belgique en viel fel al degenen aan die de leus l'art pour l'art niet huldigden, ook L'art Moderne. Hij kreeg terstond *Les Flamandes* van Verhaeren te verdedigen, met naturalistische uitbeeldingen die de realistische Vlaamse schilders van weleer in de herinnering riepen (zodat Giraud hem dan ook noemde 'un virulent adepte de lard pour lard',

in verband met de molligheid van Rubens' naaktfiguren). En nu komt er een wending in de Belgische letteren: toonde Lemonnier zich nog een naturalist à la de Zola van *Thérèse Raquin* in *Le Mort*, en Giraud zich nog een medestander van de Huysmans van *En Ménage* en *A van l'eau* in *Le Scribe*, thans treden er de diabolische invloeden van Baudelaire, Barbey d'Aurevilly en Villiers de l'Isle-Adam op. Figuren die te ver af staan van de mentaliteit der jeugdige Nederlanders van die dagen om bij hen veel weerklank te vinden. Giraud wordt van 'naturaliste parnassien' uitsluitend parnassien en spiritualiste (Huysmans was met *A Rebours* naturalist-spiritualist geworden) - en L'Art Moderne stemde hiermee in - terwijl La Jeune Belgique zich aangetrokken voelde tot Catulle Mendès, een andere auteur die met de naturalisten in nauwe relatie had gestaan maar die eigen wegen ging. Het in 1884 gestichte blad La Basoche introduceerde het symbolisme in België, waar men in Nederland in de letteren ook nimmer aan toe is gekomen. Wanneer in 1885 Zola's *Germinal* verschijnt, waardeert men dit in brede Belgische kring vanwege het nieuwe element, het sociale of socialistische, maar juist daarom wijdt La Jeune Belgique er geen woord aan.

Er was bij de Belgen dus al spoedig een uitgebreide belangstelling voor het naturalisme en voor de stromingen die daarnaast voortliepen of ontstonden, en de bekendheid die ze snel kregen werd in de hand gewerkt door de grote aandacht die de pers eraan wijdde en door het 'droit de réponse': werd ergens iemand aangevallen of bestreden, dan was het orgaan verplicht de betrokkene tenminste gelijke ruimte af te staan om zich te verweren. Van dit recht hebben de jongeren veel gebruik gemaakt en zich aldus allerwegen doen horen; gewoonlijk niet zonder luidruchtigheid. Waller bijvoorbeeld verdedigde zich tegenover een kritiek op een boek van hem op deze manier: 'Que "Consuelo" (van George Sand), "Mlle de Maupin" (van Gautier), "Une page d'amour" (van Zola), "Le père Goriot" (van Balzac) ... ne sont rien à côté de "La vie bête", un chef-d'OEuvre...' Men denkt hierbij direct aan Van Deyssel, die over *La Terre* zou schrijven, in 1888: 'Wát Homerus, wát Shakespeare, wát Balzac - La Terre! En wát La Fortune des Rougons (sic), wát l'OEuvre - La Terre, La Terre, La Terre!'

Aardig is, dat de ouderen en conservatieven in België, als tegenwicht tegenover deze demonstratieve uitingen en de volksrealistische roman *Kees Doorik* van Georges Eekhoud, sedert 1883 Zola gaan prijzen om zijn gematigdheid en zijn rustige stijl. Hij is daar dan dus een vrijwel algemeen aanvaard auteur geworden.

Inmiddels wijdde men in België ook aandacht aan een ander aspect van het naturalisme. Terwijl Zola zijn wetenschappelijk systeem meer en meer ontrouw werd, kwam een bepaalde factor daarvan tegen 1885 bij een aantal naturalisten juist in de mode: het overnemen van de taak van de medicus om pathologische gevallen te bestuderen en in de roman uit te werken. Flaubert had dit gedaan in *Madame Bovary*, de Goncourts in *Germinie Lacerteux*, en nu paste zelfs Daudet dit procédé toe in *Sapho*, en Edmond de Goncourt nog eens in *Chérie*. Doch daarnaast was een neiging om een bepaalde religieuze hysterie te schilderen aan den dag getreden. Zola had er iets van gegeven in *La conquête de Plassans*, Hennique in het minder bekend geworden *Elisabeth Couronneau*, Daudet in *L'Evangéliste*, en nu zette Lemonnier dit genre de kroon op met zijn *L'Hystérique*. La Jeune Belgique drukte er fragmenten van af vóór het verschijnen in boekvorm, L'Art Moderne nam de verdediging ervan op zich (begin 1885) en een medicus, A. Burlat, heeft er in een werk, *Le Roman médical* getiteld, over verklaard dat het uit vaklitteratuur is opgebouwd. In Nederland schrikte dit genre zowel de schrijvers als het publiek af; *Eline Vere* en Emants' *Juffrouw Lina* berustten meer op een zekere observatie en psychologische aanvoeling dan op een diepgaande studie van de hysterie; al had met name *Madame Bovary* de stoot tot het ontstaan van deze Nederlandse romans gegeven, alsook tot dat van Van Deyssel's *Een Liefde*.

Zo hebben we dan de gang van zaken in België uiteengezet, waar men de ontwikkeling van de Nederlandse letteren in die periode ineens ver vooruit was; waar verschillende van de Nederlandse schilders en jongere publicisten wel van wisten, maar waarmee men pas op den duur zijn voordeel deed.

De voorlichting in Nederland
VI

In 1863 achtte Jan ten Brink de tijd gekomen het openbaar stilzwijgen over de in Nederland veel gelezen maar officieel moreel afgekeurde moderne Franse roman te verbreken, door in De Nederlandsche Spectator een drietal artikelen (beginnend op pag. 138) te plaatsen, onder het opschrift ‘De uiterste Linkerzijde van het Réalisme’. Flaubert's *Madame Bovary*, van 1857, was tot dan in Nederland nergens besproken (evenmin als de andere merkwaardige manifestaties van een nieuw litterair leven in Frankrijk); schreef Huet al in datzelfde jaar 1863 in De Gids, waaraan hij sinds 1859 meewerkte en waarvan hij sinds 1862 redacteur was, over Renan en Sainte-Beuve een causerie, hij keurde de in 1862 uitgekomen *Les Misérables* van Hugo af - evenals J.N. van Hall dat in De Nederlandsche Spectator van 19 juli 1862 had gedaan - en verzweeg *Les Fleurs du Mal* van Baudelaire, de *Poèmes Barbares* van Leconte de Lisle en Flaubert's in 1863 verschenen *Salammbô*, gelijk hij ook had nagelaten de aandacht op *Madame Bovary* te vestigen. Tielrooy, in zijn *Conrad Busken Huet et la littérature française*, heeft alle betrekkingen die er tussen de letteren van Frankrijk en Huet hebben bestaan nagegaan en daaruit blijkt hoe weinig men in Nederland aan diens voorlichting heeft gehad inzake het nieuwe in Frankrijk. Huet's waarde voor de Nederlandse cultuur ligt in de manier-waarop van zijn bespreken van de bellettrie, inheemse en niet-naturalistische exotische. Het blijkt dat hij daarbij zodanig aan de lippen van Sainte-Beuve hing, dat wat die aan waardevols voorbijging evenmin bij Huet gevonden wordt.

Hoe onwennig, en grotendeels afwijzend, Ten Brink in die tijd nog tegenover het naturalisme stond, spreekt uit zijn memoreren van de waarde van *Madame Bovary*:

‘De eindindruk van Flauberts eersten roman was daarenboven, spijt het buitengewone talent van waarneming en analyze, teleurstellend en beleedigend voor het zedelijk gevoel. De schildering van de langzame, maar steeds toenemende ontwikkeling van het kwade beginsel, was zoo meesterlijk voltooid, de zelfmoord van de ongelukkige verdoolde

met zoo wegslepende takt voorbereid, dat men telkens in den waan verkeerde, alsof de auteur, volkomen overtuigd van de heilige rechten der deugd en des zedelijken levens, eene scherpe kastijding had willen toedeelen, een ijzingwekkend exempel had willen stellen van ontrouw en echtbreuk. De laatste regelen van het boek moesten die goede verwachting volkomen vernietigen.'[1]

En over *Salammbô* uitte hij er (na de vermelding dat het publiek te Parijs er hoog mee wegliep doch de wetenschappelijke, historische kritiek ernstige bezwaren had, waarvan hij een en ander citeerde[2]) en na zelf staaltjes van 'realisme' te hebben gegeven, op pag. 165:

'Er zouden nog meer afschuw- en walgingwekkende plaatsen uit zijn aan te halen. Maar de bovenvermelde kunnen volstaan. Men heeft er den réalist in zijn volle kracht kunnen aanschouwen, door zijne stoutheid de opmerkzaamheid boeyende, door zijn talent hooge belangstelling inboezemende, door zijn gebrek aan smaak en aan vaste aesthetische beginselen zonder eenige gratie te veroordeelen.'

In 1864 levert Ten Brink aan hetzelfde weekblad een reeks artikelen waarin hij een overzicht zowel van de romantische als van de realistische school in Frankrijk geeft. Op 24 september noemt hij er Balzac de stichter van de school van het realisme, nadat hij nota bene op 10 september Stendhal als een van de drie hoofdmannen der romantiek had bestempeld. *Le Rouge et le Noir* en *La Chartreuse de Parme* zouden onder 'de beslissende invloed van Hugo's romantiek' geschreven zijn! Doch verderop roept hij Stendhal toch uit tot 'de voorlooper van de Realistische School, die in 1840 reeds in vollen aantocht was'. Hij betuigt zijn afkeer van Stendhal's 'cynisme'.

Taco H. de Beer, evenals Ten Brink leraar H.B.S., ofschoon een veel minder gezaghebbend publicist, in 1877 medeoprichter van het weekblad De Amsterdammer en die daarin,

1 Huet heeft pas vijftien jaar later, toen hij te Parijs woonde en er onder de invloed van de publieke opinie was gekomen, terloops *Madame Bovary* geprezen, en wel in *Parijs en Omstreken*, een premieboek van Het Nieuws van den Dag (p. 372). Maar aangezien hij daar Flaubert nagenoeg op één lijn zet met Victor Cherbuliez en Octave Feuillet (nooit van gehoord, zal onze lezer terecht zeggen), volgt er uit, dat hij de ware grootheid van Flaubert's roman niet heeft gezien.

2 Flaubert weerlegde in ingezonden stukken, opgenomen in zijn *Correspondance*, deze recensenten echter uitvoerig en afdoende.

te midden van de prijzende besprekingen door Van Deyssel van Zola, diens herdruk van de romantische *Mystères de Marseille* prees als een rehabilitatie - Van Deyssel ried eind 1884 Arij Prins dan ook aan, zich te haasten met een bespreking van *Germinal* voor het weekblad: ‘anders doet misschien de heer T. de Beer of zoo iemant het’ (Uri, *Arij Prins*, p. 44) - De Beer pakte in 1868 in een brochure, getiteld ‘Madame Bovary in Holland’, tegen Huet's *Lidewyde* uit, het gedurfd romantische romanexperiment. Een paar typerende uitspraken uit die brochure zijn:

‘Ze is schoon [de hoofdpersoon Lidewyde] en bij die schoonheid heeft ze dierlijke driften als een aap.’ (p. 12). ‘Heeft Huet zich minder schuldig gemaakt aan het schrijven van besmettelijke lectuur dan De Kock of Flaubert?’ (p. 16 onderaan). En op de vraag: ‘Is het beter dan Bovary?’ antwoordt De Beer (p. 17): ‘Wel is de Fransche roman veelal meer te laken; daar toch wordt het kwaad genoemd en des noods omschreven, schoon nimmer zoo uitvoerig als hier; maar de bevalligheid die het omgeeft doet ons minder denken aan het kwaad, Daarentegen wordt de aanschouwing van het kwaad ons daar niet zoo lang gegund als hier en heeft dus de besmetting minder tijd om tot ons door te dringen. De Fransche roman is dus uit een *aesthetisch* oogpunt beschouwd beter dan dit werk.’

Nog in 1870 spreekt Ten Brink van ‘De Nederlaag van het Letterkundig Realisme’, in zijn bespreking van Flaubert's meesterlijk psychologische (en zeer autobiografische) roman *L'Education Sentimentale*, in De Nederlandsche Spectator. Het heet weer: mislukt, ondanks het er aan den dag tredend talent.

In 1871 heeft de 23-jarige Emants ook nog geduchte morele bezwaren. In het blaadje Quatuor zegt hij dan over het realisme: ‘Zijn beste vertegenwoordigers waren Dickens en Thackeray, maar het verlaagde zich spoedig door het schoone uit het oog te verliezen en zijne stof slechts in platheid en onzedelijkheid te zoeken. Men denke slechts aan de romans van Flaubert.’

Door Multatuli enigszins, maar door Taine en Heine vooral - ‘De man die het meeste invloed heeft gehad op mijn denken is Heinrich Heine. Die had ik altijd open op mijn schrijftafel liggen’, verklaart hij in het interview met d'Oliveira, p. 123 - kwam Emants in 1872 reeds tot andere gedachten, in het stuk ‘Bergkristal’ in Spar en Hulst, en in 1915 schreef hij zelfs aan Valkhoff:[1] ‘Madame Bovary van

1 *Ontmoetingen tussen Nederland en Frankrijk*, 1943, p. 192, Noot.

Flaubert zou ik mijn ideaal-roman durven noemen.'

De gróte omslag had echter het eerst, en spoedig, bij Ten Brink plaats. Netscher vertelt[1] hoe deze in het voorjaar van 1875 - dus vier jaar na het verschijnen. - bij *La Fortune des Rougon* als door de bliksem getroffen werd door de schoonheid van dit boek, van Zola's kunst, en er uit de school op het Bleyenburg mee naar de Witte stormde om het zijn vrienden, onder wie Van Santen Kolff, te doen kennen. En Netscher voegt eraan toe:

'Zoo, en langs dezen weg heeft de kunst van Zola haar entree in ons land gemaakt, en Jan ten Brink heeft haar daar bij tot ceremoniemeester gediend.

En met een soort van dankbaren eerbied denken we nog altijd aan die heerlijke dagen, toen we, ingewijd door Ten Brink, de verschijning van een nieuw werk van Zola als een gebeurtenis van vreugde en hoog kunstgenot begroetten, en we naar de avonden verlangden, om ons met zulk een nieuwen roman te kunnen afzonderen en ons geheel aan hem te kunnen overgeven.'

Dit was alweer later, omstreeks 1880, naar we uit de mededeling van Couperus (in onze Inleiding vermeld) weten; Ten Brink roerde er voorlopig nog alleen de trom voor in het maandblad Nederland, waarvan hij in 1873 de redacteur was geworden. Na daar in 1875 over Daudet te hebben geschreven, en in 1876 over Zola in verband met Flaubert en Balzac, plaatste hij er in 1877 zijn vier uitgebreide artikelen over de leider van het Franse naturalisme onder de titel 'Een Letterkundige Herkules', waarin hij thans prees, onder meer: 'de hoogst zeldzame oorspronkelijkheid van zijn arbeid, de stoutheid van zijn penceel, de degelijkheid zijner voorbereiding'[2] en Zola zet naast Dante, Raphaël, Michelangelo, Shakespeare en Wagner - een procédé bij De Nieuwe Gids later welbekend; het was al toegepast door Hugo, Musset en Gautier; het behoort tot de Franse trant van betogen - terwijl hij zegt: 'Het ethiesch vraagstuk bekommert mij in elk geval hier minder dan het aesthetiesch.' Een hele vooruitgang in de waardering dus. In 1879 bracht hij de uitgewerkte artikelen in boekvorm uit, als *Emile Zola*, en dit werd terstond in het Frans en weldra ook in het Duits vertaald. In 1884 herdrukte hij het, aanmerkelijk uitgebreid. Van Deyssel zei er daarna van[3]: 'Zola is een van

1 Hollandsche Revue, 1902, p. 634 en 636, bij Zola's dood.
2 Nederland, 1877, II, p. 115.
3 *Nieuw Holland*, 'Verz. Opstellen', I, p. 21.

de grootste passies uit mijn leven en de Heer ten Brink heeft een heel boek geschreven met verslagen van Zolaas romans. Daarvoor ben ik hem altijd dankbaar.' Bovendien gaf hij in 1885 een bundel *Causeriën over Moderne Romans* uit, o.a. over Zola, Flaubert, Lemonnier en Maupassant.

En toch ... de belangstellende leken waren ook in dezen de officiële voorlichting, althans in Nederland, weer voor. In zijn *Brieven aan E.J. Potgieter* (III, p. 180) schrijft Busken Huet namelijk op 15 october 1873 - anderhalf jaar vóór de ontdekking door Ten Brink - uit Batavia:

'Kent gij N.P. van den Berg, vroeger hoofdagent der N.I. Handels-, thans president der Javasche Bank? Deze, die van een broeder in Holland tamelijk veel lektuur ontvangt, leende mij onlangs ter wille der curiositeit drie romans van Emile Zola: "la Fortune des Rougon", "la Curée" en "le Ventre de Paris", te zamen uitmakend de serie: "Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire". Ik heb die boeken slechts vlugtig kunnen lezen, doch was verbaasd te midden van veel langdradigs en vooral veel schouws, daarin sommige bewonderenswaardig fraaije partijen aan te treffen, Hugo, Balzac en Flaubert waardig. Is Zola thans in Frankrijk een auteur van naam? Tot mijne schande moet ik bekennen bij deze gelegenheid voor het eerst kennis met hem gemaakt te hebben.'

Busken Huet was in 1868 in Indië redacteur geworden van de toen nog drie keer per week uitkomende Java-Bode, waarin hij zeer veel over Nederlandse en romantische Franse litteratuur schreef, welke oordeelvellingen men dan pas later hier in boekvorm kreeg te zien, in de bundels *Litterarische Fantasien*; op het Nederlandse publiek had hij geen vat meer, althans niet direct. Sedert april 1873 bezat hij een eigen krant, het Algemeen Dagblad van Nederlandsch-Indie, doch verhandelde er weinig over het modernste Frans; wanneer hij in het eerste jaar hierin pruttelt dat wie voor zijn plezier leest, in Zola's schilderingen geen behagen kan scheppen (*Litterarische Fantasien en Kritieken*, XXV, p. 173) heeft dat in Nederland dan ook geen uitwerking. Jaren later, in 1877, wanneer er reeds alom geestdrift voor de grote Fransman heerst, noemt hij *L'Assommoir* 'eene goede daad en een meesterstuk van zamenstelling' - hij is dan uit de Oost terug en te Parijs - en zegt van Zola: 'Hij bezit een kolossaal talent en werkt met eene voorbeeldige naauwgezetheid van litterarisch geweten.' (XXV, p. 176). Nederlandse pennevruchten besprak hij ook voor de Opregte Haarlemsche Courant, het in 1877 opgerichte week-

blad De Amsterdammer en het maandblad Nederland, in welk laatste hij in 1886, een maand voor zijn dood, zeer waarderend schreef over Bourget's *Essais* en *Nouveaux Essais de Psychologie contemporaine*, ofschoon hij zelf zeer weinig studie had gemaakt van de daarin behandelde Baudelaire, Stendhal, Leconte de Lisle, de Goncourts, maar in welke anti-naturalistisch geworden, aristocratisch-decadente essayist de geest hem wel beviel. Hij werd bovendien te zeer in beslag genomen door de arbeid voor zijn magistraal *Het Land van Rembrand* om nog veel oog voor het nieuwe te hebben. Busken Huet, die van 1876 tot 1886 prachtig had kunnen optreden als ambassadeur voor Nederland aan het hof der Franse cultuur, als informateur aangaande de geestelijke situatie, heeft dit niet geambieerd. Hij was trouwens veel meer Nederlands dan men wel heeft aangenomen, getuige de bijdrage van Salverda de Grave in De Nieuwe Taalgids van 1927; al vertoont *Het Land van Rembrand* in zijn bouw en uitwerking de opzet van Taine's oeuvre, en verder de invloed van Voltaire.

Maar wij zijn vooruitgelopen; we dienen de positieve voorlichting inzake het Franse naturalisme na het initiatief van Ten Brink in 1875 aan te geven. Marcellus Emants, in 1871 nog op Flaubert smalend, gaat het jaar daarop geheel overstag, blijkens het artikel ‘Bergkristal’ in Spar en Hulst van 1872, met invloed van Taine - met wie hij ging corresponderen - zowel als van Heine; in 1875 verklaart hij ook, vorm en inhoud van elkaar afhankelijk te achten (in De Kunstbode, no. I) en sticht datzelfde jaar De Banier. Reeds dadelijk pleit J. van Santen Kolff daarin voor het realisme in de schilderkunst en de Haagse School - vgl. hoofdstuk II - in 1877 stelt Emants er een definitie op voor het begrip ‘kunst’ onder duidelijke invloed van het naturalistisch dogma. In 1879 plaatst hij er twee naturalistisch geconcipieerde novellen (een derde, *Het Avontuur*, verzoeken de mederedacteuren terug te nemen) en vervolgens verschijnt het drietal gebundeld met een documentaire voorrede. Hij zegt er zo:

‘Vooraf merk ik op dat het menschdom m.i. wel verre van uit engelen en duivelen te zijn samengesteld, uitsluitend uit menschen bestaat, en dat ik mij gaarne naturalist noem om mijn instemming te kunnen betuigen met de leer die Taine aan Balzac toedicht:

Aux yeux du naturaliste, l'homme n'est point une raison indépendante, supérieure, saine par elle-même, capable d'atteindre par son seul effort la vérité et la vertu, mais une

simple force, du même ordre que les autres, recevant des circonstances son degré et sa direction.'

'De mensch blijft in elk oogenblik van zijn leven het resultaat van de lange reeks zijner voorouders en van de omstandigheden waaronder zijn individualiteit, als laatste schakel van de reeks zich heeft ontwikkeld.' Zó uit hij het later.[1]

Na *L'Assommoir*, in 1877 verschenen, als meesterstuk te hebben geprezen, zegt hij over de in het tijdschrift niet afgedrukte novelle in de bundel van 1879:

'*Het Avontuur* steunt op een schets naar de natuur, en van het platte en gemeene heb ik slechts zooveel overgehouden als mij onontbeerlijk scheen voor de karakteristiek van personen en toestanden. De verantwoordelijkheid voor de platheid of verhevenheid dier typen of toestanden komt misschien op het publiek, waarin die tijdgeest belichaamd is, niet op hem die het zijn spiegel voorhoudt.'

En in het artikel over het begrip 'schoonheid' dat er hetzelfde jaar nog in De Banier volgt (III, p. 390) leest men van zijn hand:

'De onderzoeker die in verrottende stoffen zijn studielust bevredigt, zal, op het oogenblik dat hij een belangrijke ontdekking doet, geen gevoel van walging bespeuren. De kunstvriend die een machtig werk als "L'Assommoir" weet te waardeeren, zal op het oogenblik dat hij er de volle grootheid van beseft, niet in zijn geest gehinderd worden door het bekende en zeer noodzakelijke tooneel van Coupeau's dronkenschap'.[2]

Een Drietal Novellen is in een aanmerkelijk minder moderne trant geschreven dan deze begeleidende beschaafde-omgangstaal klinkt, en *Het Avontuur* doet nog het meest ouderwets aan van de drie, zeker naar de stijl. Zo is het te verklaren, dat men in de strijd om de vroegste datering van de naturalistische voortbrenging in de litteratuur in Nederland deze eerste bundel gemakkelijk over het hoofd ziet, aanzien-

1 'Pro Domo', in De Gids 1889, II, p. 545.

2 De Quincey vermeldt, dat Aristoteles in zijn *Metaphysica* een 'volmaakte dief' schildert en dat een vermaard arts van een 'fraaie' zweer rept; terwijl Busken Huet aan Swammerdam's *Bybel der Nature* ontleent: 'Hoewel de slak een onreyn ende slymerigh dierken is, evenwel laat het niet naa aanmerkelyk te weesen voor die de werken des Heeren ondersoeken.' En: 'Doorlugtige Heer, ik presenteer UEd. alhier den almagtigen vinger Gods in de anatomie van een luys.'

lijk groot als ook de tussenruimte in tijd met Arij Prins' *Uit het Leven* en Netscher's *Studie's naar het Naakt Model*, van einde 1885 en begin 1886, is.[1] Wordt Emants door de een om de trant van zijn proza in het werk zelf als een overgangsfiguur tot de Nieuwe Gids'ers gezien, de ander, en wel Kloos, noemt hem om het nieuwe de Johannes de Doper van de Beweging van Tachtig.[2] Het nieuwe bestaat vooral ook in des schrijvers voorliefde voor de bestudering en uitbeelding van het pathologische, op het voetspoor van Flaubert's *Madame Bovary* en *Germinie Lacerteux* der Goncourts, en waarin Emants ook verder zijn kracht zal zoeken (gelijk weldra ook Aletrino, medisch geschoold in criminalistiek en psychiatrie) en waarover hij dan nogal strijd zal hebben te voeren.

Het begon met Boissevain in De Gids van datzelfde jaar[3] - eigenlijk al met een kritiek in de Nieuwe Rotterdamsche Courant, waarop Emants in deze krant reageerde[4] - en wel naar aanleiding van het eveneens toen door hem uitgebrachte drama in verzen *Lilith*, waarin Boissevain een uitwas van het naturalisme zag. De criticus dwaalde daarbij zodanig af en bestreed zo weinig het principiële naturalisme, dat Emants er maar niet op inging.

Het gewone recensiewezen bleef nog afkeuren en afwijzen; zelfs de verlichte dr Doorenbos - doch in dit opzicht even beducht voor het fatsoen als Huet in zijn kritieken - liet zich in 1881 aldus uit in De Portefeuille (van 9 april): ‘De naturalisten, die u het liefst voeren in vuiligheden en in de natuur alleen vuil kunnen zien’ ... Het valt te begrijpen, dat de jonge Van Deyssel, al voor het naturalisme gewekt op dat tijdstip, zich niet tot Doorenbos' kring aangetrokken voelde.[5] En dat, omgekeerd, de mentor der meer dichter-

1 Vgl. URI, *Arij Prins*, p. 62, waar Prins te boek staat als ‘de eerste naturalist in onze litteratuur.’ Ook: COENEN, *Studiën van de tachtiger beweging*, p. 43.

2 Huizinga apprecieert in zijn *Tien Studiën* (p. 311) zulk een kwalificatie: ‘Door iemand tot voorlooper te stempelen, licht men hem uit zijn tijd, waaruit hij moet worden verstaan en ontwricht de historie.’

3 1879, IV, p. 421; de vermelding 1880 bij Valkhoff, De Nieuwe Taalgids 1929, p. 172, en *Ontmoetingen*, p. 209, moet een verschrijving zijn.

4 7 oct. 1879, waar hij zich scherp over de boekbeoordelaars in het algemeen uitlaat.

5 In De Nederlandsche Spectator van 27 mei 1882 zal Doorenbos Van Deyssel kapittelen over zijn lof over Zola's *Pot Bouille*. De aangevallen schrijver kreeg van de Spectator geen gelegenheid zich te verweren (zie Harry G.M. Prick, De Nieuwe Taalgids, 1955 pp. 156-157).

lijke Amsterdamse jongeren naderhand niet in zijn wiek was geschoten, toen Van Deyssel door Paap als patroon werd genomen in de satire *Vincent Haman*.

Direct na het jaar 1880 - waarin Emants in De Nederlandsche Spectator (p. 121) in een studie dr Letourneau's *Physiologie des Passions* als uitgangspunt voor een betoog nam - werd de propaganda voor de nieuwe richting van Ten Brink en Emants door twee jongeren overgenomen, Van Santen Kolff en Van Deyssel; waarbij zich een paar jaar later Frans Netscher en Arij Prins aansloten als propagandisten. (In 1880 was Ten Brink 46 jaar, Emants en Kolff beiden 32, Prins 20, Van Deyssel en Netscher nog maar 16.) Emants ging zich sinds dat tijdstip allereerst toeleggen op de kunst-voortbrenging en leverde, na het dichtwerk *Godenschemering* van 1883, de door en door naturalistische roman *Juffrouw Lina* in 1888, een vrij onbekend gebleven werk,[1] waarvoor hij, ter wille van een getrouwe schildering van het boerenleven erin, bij een boer ging logeren.[2] Anders dan Netscher, wijdde diens jonge vriend en mede-Zola-bewonderaar Couperus zich de eerstvolgende jaren aan de dichtkunst, aleer hij in 1889 pas met een grote roman zou komen, *Eline Vere*, met invloed van de beschrijvingskunst van de Franse meester doch met sterker inwerking nog van Flaubert's *Madame Bovary* op het stuk van levensbeschouwing, psychologische uitwerking en van ‘het geval’.[3]

Van Santen Kolff had in De Banier van 1877[4] Huet het niet harmoniëren van vorm en inhoud bij *Lidewyde* verweten en geschreven: ‘Alleen met grofzinnelijke, in wellust zwelgende, op het leven betrapte taal ware hier de rechte toon getroffen geweest’; waaruit blijkt dat deze schilderkunst-criticus dus op dat tijdstip reeds ook geheel voor de ideeën van Zola gewonnen was. In 1880 treedt hij met de Franse leider in correspondentie (waarmee hij voortgaat tot 1896); zijn strijd voor het naturalisme voert hij dan mondeling en

1 Bijvoorbeeld niet vermeld in DE VOOYS' *Historische Schets van de Ned. Letterkunde*, gedurende alle 25 uitgaven.

2 D'OLIVEIRA, *De Mannen van '80 aan het woord*, p. 132. Hij beschrijft in deze roman van een psychose terloops de zuivel-bereiding in het kleinbedrijf.

3 Een verdere aanwijzing van Couperus' beïnvloeding door Flaubert heeft men in de door de later het oude Rome zo gaarne uitbeeldende Nederlandse romancier gelanceerde stelling dat hij een Romein geweest zou zijn. Flaubert zegt in zijn *Correspondance* (aug. 1866 aan George Sand): ‘J'ai été batelier sur le Nil, *leno* à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre, où j'étais dévoré de punaises’.

4 II, p. 362.

wint Arij Prins en Netscher ervoor. In 1882 verhuist hij naar Berlijn en bewerkt dan met name Prins nog jarenlang per brief (welk verkeer doorgaat nadat de jonge Schiedamse zakenman einde 1885 te Hamburg is gaan wonen). Daar Kolff's propaganda, wat de litteratuur aangaat, dus meer in intieme kring plaats heeft en niet in tijdschriften, behandelen we die verder in hoofdstuk XII over de culturele centra in den lande vóór de oprichting van De Nieuwe Gids, en wel bij dat van Jan ten Brink.

In het najaar van 1881 kwam Kolff's adept Arij Prins, die toen eenentwintig jaar was, in schriftelijk contact met de nog jongere Karel Alberdingk Thijm, en wel ten gevolge van diens publikatie in het orgaan van zijn vader, De Dietsche Warande, van het reeds vermelde artikel 'De Eer der Fransche Meesters', ondertekend Lod. van Deyssel.[1]

De Warande was geen veelgelezen orgaan; het verscheen ongeregeld, al naar de oude Thijm stof had; zijn abonné-aantal heeft in zijn beste tijd de 200 niet overschreden (naar Van Deyssel in de levensbeschrijving van zijn vader heeft geboekstaafd, p. 308) en dit waren ten dele klerikale voormannen, vrienden en goede bekenden van de redacteur, ten dele 'andersdenkenden' die in letteren en kunst belangstelden. De zoon voerde de schuilnaam - naar een plaatsje Deyssel in Westfalen, waar de Alberdingks oorspronkelijk vandaan kwamen - met het oog op het gevaar van verwarring met de zes andere schrijvende leden van de familie, naar hij naderhand verklaarde.

Het artikel trok nogal de aandacht, te meer doordat men er een (jeugdige) persoonlijkheid achter voelde en enkelen al dadelijk vermoedden dat Thijm's voorlijk zoontje de dader was. Men zag er overigens tevens de geest van papa in - die zelf in 1876 'De Eer eens grooten Meesters' in het licht had gestuurd als een verweerschrift - en ook in de aan

1 Dit was zijn debuut als litterator, maar niet als publicist: er was een stukje in de Gooi- en Eemlander te Hilversum - waar de familie Thijm de zomer placht door te brengen - aan voorafgegaan, zeer kort tevoren. Harry G.M. Prick heeft in De Nieuwe Taalgids 1953, p. 155, uiteengezet, uit de gegevens in de nalatenschap van Van Deyssel, dan deze in genoemde krant op 17 september 1881 een stukje, ondertekend Lod. van Deyssel, geplaatst kreeg, over een kleurendruk-procédé, 'peinture Bogaerts', waarin hij evenwel voornamelijk citeerde uk een stuk van zijn vader in het Algemeen Handelsblad. Karel werd op 22 september 1881 zeventien jaar; doordat het augustus/septembernummer van de Warande pas eind september uitkwam, debuteerde Karel dus nog net op z'n zestiende jaar in het streek-blad en op z'n zeventiende in het tijdschrift.

den dag gelegde kennis van Molière, Victor Hugo en tal van andere Fransen. Karel's bijdrage richtte zich tegen een geziene geloofsgenoot, de arts en dilettant-historicus Nuyens[1], die een even weinig gelezen orgaan, Onze Wachter, tot zijn beschikking had en die daarin o.m. had betoogd dat bepaalde moderne Franse auteurs de publieke vrouw verheerlijkten; welk stuk hij besloot met de woorden: 'Salut! O Peuple-Roi! Gij hebt Uw leidsman gevonden! Victor Hugo is voor u de schepper van het ideale; Zola voor u de vertolker der werkelijkheid!' Deze peroratie moest Thijm sr. vooral treffen door de schimp aan het adres van Hugo, voor wie hij een hoge verering had; Karel kwam zijn vader te hulp, maar vatte zelf vlam door de kritiek op Zola. Wat jeugdig, maar vol bittere ernst, reageerde hij aldus (p. 485 van de Warande):

'Wat bedoelt de Heer N. hier? Met de *school* van schrijvers, waar Zola, op 't laatst, als specimen van geciteerd wordt, kan geene andere gemeend zijn, dan de naturalistische! En die school vleit het volk! Och mijnheer, lees "L'Assommoir", en ge zult niet meer zeggen dat het volk, dat daar in zijn ellendigsten toestand wordt afgeschilderd, gevleid wordt. Lees "Nana" en ge zult nooit beweren, dat de slechte vrouw daarin op een pedestal wordt gezet. Waar gebeurt dat, mijnheer? In "La Conquête de Plassans"? In "La Fortune des Rougon"? In "Le Ventre de Paris"? Neen, niet waar? Overal wordt de hedendaagsche maatschappij in haar deerniswekkenden toestand geschilderd, met hare zeer zeldzame groote karakters!'[2]

Het is duidelijk dat de knaap zijn weg al heeft gevonden in de moderne litteratuur en die ook reeds een eind is ingeslagen. Daar zijn geen fatsoensscrupules bij; zeker ongewoon merkwaardig in het huis van een katholieke voorman van die tijd. De jonge Karel is zijn geestelijke voorgangers, althans de Nederlandse, op dat ogenblik reeds ontgroeid. Datzelfde jaar schrijft hij al in diverse andere bladen, meest polemisch, o.a. over toneel in de Nieuwe Rotterdamsche Courant en in De Tijd. In De Dietsche Warande plant vader Thijm nogal eens een sterretje met een noot in het betoog wanneer Van Deyssel de voorkeur geeft aan het beweren

1 Over de waarde van Nuyens als geschiedschrijver kan men oordelen als men Fruin over hem leest: *Verspreide Geschriften*, II, pp. 1-83. Zie *De Ned. letteren in de 19de eeuw*, pp. 139-143.

2 Harry G.M. Prick vertelt in Roeping, jg. 31, p. 362, dat in de winter van 1879 de toen vijftienjarige *Le Ventre de Paris* en *L'Assommoir* was beginnen te lezen, zijn eerste kennismaking met Zola.

boven het bewijzen; daar gaat de zoon nooit tegenin. Begin 1882 vervolgt deze het toneeldebat in de Warande, waarbij hij Zola aanhaalt; in maart schrijft hij o.m. gedachten over kunst en over het schone neer; verder beoordelingen van vooral historisch werk, talrijke korte notities en mengelingen; in juli, nog altijd over 'De Tooneelquaestie', citeert hij Brunetière in de Revue des Deux Mondes en Céard in La Vie Moderne, en hij beëindigt een bespreking van Alphonse Daudet's *Numa Roumestan* met de woorden: 'Daudet is zeker een *romancier naturaliste*. Nooit echter is zijn schildering zoo (over?)kompleet als die van Zola, 't geen niet altijd kwaad doet. Zola verbergt zijn hart, Daudet toont het op elke bladzij.' 1 dec. 1882 dateert hij een toneelcauserie van vijftig pagina's; 2 febr. 1883 behandelt hij Gustave Doré, 12 oct. 1884 is de datum onder zijn bespreking van de *Contes Cruels* van Villiers de l'Isle-Adam. 5 jan. 1885 tenslotte worden verschillende stukken onder het hoofd *Studiën door L. van Deyssel* verenigd, maar de ondertekening luidt: M.S., Den H. (die men ook reeds vroeger aantreft). 'De Eer der Fransche Meesters', van 1881, was evenwel *de* knuppel in het kippenhok; Thijm verloor daar de medewerking en de vriendschap van twee vooraanstaande geloofsgenoten, de paters Van Hoogstraten en De Groot, door.[1] Na dit eerste artikel is Van Deyssel - Thijm zelf noemt hem in het tijdschrift eens: *Louis* van D. - gematigder.

In dit licht beschouwd is het begrijpelijk dat de zoon in 1884 zijn artikel *Nieuw Holland* (dat met deze datering in de bundel *Verzamelde Opstellen* I werd opgenomen, in 1894) met nogal kritiek op het werk van bekende bellettristen en zelfs scheldpartijtjes erin, niet in de Warande zag verschijnen, waarin hij toch onder tal van pseudoniemen schreef.[2] Evenmin als dat het weekblad De Amsterdammer het plaatste, waaraan zijn vader sedert 1880 meewerkte, door wie hij op zijn beurt toegang tot dit orgaan gekregen had.

Echter is er een eigenaardigheid met dat jaartal 1884 van het roemruchte *Nieuw Holland*. Van Nouhuys heeft er in

1 Zie het Thijmnummer van De Beiaard van 1920, pp. 252-262.

2 Van Deyssel sprak tegenover Stokvis van twaalf à veertien (diens boekje *Lodewijk van Deyssel*, van 1921, p. 26). Zelf schreef hij, dat het er zes of zeven waren (in de biografie van zijn vader, p. 316). W.C. Bennink achtte het niet meer dan een drietal te zijn (*Alberdingk Thijm*, p. 177); evenwel vermeldt Harry G.M. Prick op kaart I van de *Biografische gegevens K.J.L. Alberdingk Thijm* (Documentatiedienst Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag) negen door Karel Thijm in de Warande gebruikte schuilnamen.

1895 al op gewezen[1] dat de auteur in dit opstel over De Lantaarn spreekt, die in 1885 pas werd opgericht, en o.a. van leer trekt tegen Engelbert de Chateleux die einde 1885 daarin het naturalisme zou bestrijden.[2] Eerst in 1952 heeft G.H. 's-Gravesande in het Critisch Bulletin (p. 337) de zaak een stap verder gebracht, door uit het archief van De Nieuwe Gids (dat in de Koninklijke Bibliotheek bewaard wordt) aan te tonen dat Van Deyssel in een brief van 31 dec. 1887 aan redactiesecretaris Kloos spreekt over ‘de kopie Nieuw-Holland’, ter plaatsing aangeboden en die hij bij afwijzing wil uitgeven als brochure. Op 10 januari 1888 ontraadt Kloos de publikatie van ‘je brochure’, op 25 januari heeft hij het nogmaals over ‘je brochure’, en op 6 maart vraagt Van Deyssel de kopij terug. 's-Gravesande leidt uit deze briefwisseling af, dat *Nieuw Holland* pas van 1887 dagtekent; men kan zich daar evenwel niet zo gemakkelijk bij neer-leggen. Ten eerste is er dat positieve jaartal 1884, ten tweede blijft de stijl ver achter bij die van de vele, alle zo virtuoos geschreven, kritieken van 1888. De enige oplossing lijkt ons deze: de schrijver heeft een eerste *Nieuw Holland* voltooid in 1884, naar de stijl te oordelen. Hij heeft dit laten liggen, mogelijk doordat men het niet wilde opnemen. Na de aanval van De Chateleux eind 1885 heeft hij het weer ter hand genomen en aangevuld, maar het wederom terzijde gelegd, wellicht doordat hij toen in de conceptie van *Over Literatuur* opging. In 1887 kan hij aanleiding hebben gevonden een nieuw stuk te schrijven en daartoe het oude *Nieuw Holland* tot uitgangspunt te nemen. Nadat Kloos dit ernstig had afgekeurd heeft hij het gewijzigde artikel laten rusten, maar toen het hem weer in handen kwam bij het bundelen in 1894 heeft hij gemeend dat het toch voor het nageslacht bewaard moest blijven, en wel doordat het gro-

1 *Studiën en Critieken*, p. 150.

2 Stokvis is deze opmerking ontgaan; hij handhaaft de voorstelling van zaken dat de wereld van 1884 deze bijdrage al zou hebben gezien, die ‘ontzaglijke invloed’ op de Beweging van Tachtig zou hebben gehad! (p. 28). De Graaf, in zijn *Le réveil littéraire* (p. 59), blijkt evenmin kennis van de mededeling van Van Nouhuys te hebben genomen. Hetzelfde op pagina 127 van *Het tijdperk der vernieuwing van de Noordnederlandse Letterkunde* door prof. dr. W.J.M.A. Asselbergs (Anton van Duinkerken). De Vooys heeft voor zijn pioniersartikeltje over de voorgeschiedenis van de Nieuwe Gids-beweging (De Nieuwe Taalgids 1923) Van Deyssel opheldering aangaande de vindplaats van *Nieuw Holland* in enig orgaan van 1884 gevraagd en tot antwoord gekregen dat de schrijver meende dat het in 1894 voor het eerst verscheen, in de bundel.

tendeels uit 1884 was: een opstandig geluid van vóór De Nieuwe Gids. Zo is het jaar 1884 ten volle verklaarbaar.

De jonge criticus levert weldra ook werk van waarde in De Amsterdammer. In mei 1882 overziet hij er de verschenen eerste helft der Rougon Macquart-reeks, en bespreekt in juni Lemonnier, in januari 1883 Daudet, in mei weer Zola; etc. In de 'Nieuwjaarsdag-Ontboezeming', waarmee dit jaar opent, krijgt men voor het eerst iets te zien van de Van Deyssel-stijl, een preluderen tot *Over Literatuur* van 1886: het telkens herhaalde 'Ik houd van...' hier als een steeds weerkerend 'Ik hoop, dat...'; aanwijzing dat hij reeds toen ook *Mes Haines* had gelezen, wellicht in de nieuwe uitgave van 1879, waardoor eveneens Busken Huet dit werk had leren kennen, erover geschreven en de beoordeling in herdruk uitgebracht in de van 1881 tot 1883 verschenen bundels *Litterarische Fantasien*. Het valt te begrijpen, dat Van Deyssel echter al spoedig aan de bang voor het moderne zijnde Huet ontgroeid was, en hij getuigde daar naderhand van in de causerie over *Lidewyde*, waar hij aan de oude ontgloriede 'Oome Herman' zijn weemoedig opstel wijdde. In het hoofdstuk over De Amsterdammer (XIII) gaan wij uitvoeriger op zijn artikelen in het Amsterdamse weekblad in, terwijl in hoofdstuk XIV (Rechtstreeks Contact met Frankrijk) het aandeel van Prins in de propaganda wordt toegelicht.

Wat Frans Netscher aangaat, zijn schriftelijke werkzaamheid voor het naturalisme heeft vooral plaats kort voor en kort na de oprichting van De Nieuwe Gids, ofschoon Zola hem op 5 maart 1884 reeds bedankt voor de verdediging van zijn werk (brieven van Zola, afgedrukt in De Nieuwe Gids van 1931, I, p. 69 e.v.); in het Nederlandsch Museum van latere datum (1884, II, p. 69 e.v.) behandelt hij *Chérie* van Edmond de Goncourt; pas in de herfst van 1885 toont hij zich volop de discipel van Zola, in het tijdschrift Nederland (II, p. 435), in het artikel 'Wat wil het naturalisme?'. Zijn betoog is naar trant en inhoud geheel dat van de auteur van *Le roman expérimental*, talrijke citaten zijn ontleend (evenals Zola dit deed) aan *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* van Claude Bernard[1] en aan *L'Evolution du naturalisme* van Louis Desprez. Op het ogenblik van verschijnen van De Nieuwe Gids heeft hij in De Amsterdammer een bijdrage 'Paul Margueritte: een proeve van natu-

1 Tot D'Oliveira, *De mannen van So aan het woord*, p. 107, zei hij: 'Ik las vooral Claude Bernard. Dàt was onze man.' In De Nieuwe Gids 1886, II, p. 329 e.v., ried hij aan, te bestuderen Darwin, Spencer en ook dr Lucas over de erfelijkheid.

ralistische kritiek'; verder begint hij in De Portefeuille met 'Een Zweedsche Naturalist' (Strindberg) en in De Amsterdammer een bespreking van een vertaling *De Malavoglia's* van de naturalist Verga; januari 1886 schrijft hij zelfs in De Gids over 'Het naturalisme in Engeland' (over George Moore), terwijl hij vervolgens in De Nieuwe Gids Van Maurik om zijn realisme aanvalt; ook tot het Algemeen Handelsblad heeft hij toegang gekregen.

De Graaf wijst erop[1], dat hij sterker nog de Franse inwerking laat zien in zijn novellen, in de beschrijvingskunst; had Engelbert de Chateleux in De Lantaarn van 1886 al grote invloed van Zola aangegeven, De Graaf toont overeenkomst met Huysmans aan en vooral in *Herfst in het Woud*, met uitbeelding van het bos van Fontainebleau door Flaubert in *L'Education sentimentale*.

Men ziet hier dus wel heel goed de indruk die het Franse naturalisme maakte op de jonge Nederlandse kunstenaars; al gebeurde dit dan ook later en in kleiner kring dan in België. En hoe 'het publiek', dat 'het klimaat' voor een nieuwe kunst helpt creëren, nog minder blijft staren op oudere middelmatige eigenlandse auteurs, wanneer er voortreffelijke uitheemse wenken, toont wel bijzonder goed de correspondentie van Vincent van Gogh, die in het volgende hoofdstuk wordt behandeld.

1 *Le réveil littéraire*, pp. 47-55. Men zie ook ons *De Nederlandse letteren in de negentiende eeuw*, pp. 309-311 en 322-325.

Vincent van Gogh als voorbeeld
VII

Toen in 1914 de Revue de Hollande begon te verschijnen, getuigde al dadelijk de schilder Zilcken daarin (I, p. 65):

‘La lecture des oeuvres des Goncourt a certainement influencé considérablement mon développement général. Aussi il est certain que si, en 1883, je suis parti pour peindre en Algérie, c'est à la lecture de leurs descriptions suggestives d'un Orient peu connu que je fis ce voyage à la recherche de la lumière, voyage qui a été un des tout premiers voyages d'études en Orient entrepris par un peintre hollandais.’

Twee jaar later hield het orgaan een enquête over de invloed die vooraanstaande Nederlandse persoonlijkheden van de Franse cultuur hadden ondergaan, en onder de veertig figuren die toen antwoordden was weer Zilcken, met onder andere dit (1916, p. 581):

‘La littérature française eut également, vers 1880, une influence sur la peinture, toutefois très relative. Personnellement, je sais que les Goncourt, Zola, les livres de Fromentin contribuèrent à orienter mes pensées en art. Et, dans ces temps reculés déjà, mes maîtres et mes amis, les Maris, Breitner, de Zwart, Isaac Israëls, Bauer, et presque tous les jeunes peintres, lisaient avec passion Zola et “Salammbô”, tandisque “Manette Salomon” traînait sur les divans des ateliers (hierin werd, tot het genoegen der artiesten, de officiële kritiek belachelijk gemaakt). Isaac Israëls aimait alors à répéter “le moderne, il n'y a que ça”, tout en citant d'autres phrases de Goncourt ou de Baudelaire...

Un peu plus tard apparut Verlaine. Je crois être le premier qui ait fait connaître Verlaine chex nous (une dizaine d'années avant qu'il vînt lui-même en Hollande), vers 1883, après que Félix Fénéon m'eût lu, un soir, dans son appartement de la rue Vaneau, quelques vers de “Jadis et Naguère” et des “Romances sans Paroles”.

Dans certains ateliers on trouvait également des exemplaires de Leconte dc Lisle et Banville, d'Huysmans et de Villiers Adam, simultanément avec les Revues diamétrale-

ment opposées, telles que l'Art, et La Revue Blanche, tandisqu'une vaillante petite feuille hebdomadaire belge, très lue dans le monde des artistes, l'Art Moderne, contribua beaucoup à nous développer en nous apportant régulièrement des effluves bienfaisants du sud.'

En over het contact tussen de Nederlandse en Franse schilders van dit tijdstip vertelt J. Tersteeg - directeur de la maison Boussod, Valadon & Cie à La Haye, de voortzetting van Goupil - bij diezelfde gelegenheid (p. 567) van: 'Jacob Maris (qui vécut longtemps à Paris et y peignit durant le siège de 1871' - dit in tegenspraak met degenen die verhalen dat hij vóór het beleg vertrok; al deden dit wel anderen, die aldus de Haagse schildersconcentratie van 1870 mede deden ontstaan - 'De Bock (qui travailla à Barbizon et à Fontaine-bleau), Israëls (qui pendant des années visita fidèlement les Salons)' en eveneens van: 'Millet, Corot, Daubigny, Vollon, Rousseau, Diaz, Harpignies, Decamps, Fantin, qui presque tous visitèrent notte pays'.

In de Mercure de France van januari 1890 heeft G. Albert Aurier Van Gogh's werk voor het eerst in druk geprezen, en dit artikel is naderhand beroemd geworden. Frederik van Eeden vestigde als eerste in een Nederlands tijdschrift de aandacht op de schilder, in het decembernummer van De Nieuwe Gids van 1890, maar hij vond dit stuk blijkbaar zo weinig belangrijk, dat hij het niet in zijn verzamelde *Studies* opnam. Van Aurier echter werd de bijdrage (*Les Isolés* getiteld) in zijn *OEuvres posthumes* van 1893 herzien herdrukt, waarin men ook de brief die Van Gogh hem over die kritiek had geschreven een plaats verleende (Vincent was op 29 juli 1890 overleden). In april 1893 publiceerde de arts Emile Bernard in hetzelfde Franse tijdschrift brieven van Van Gogh aan hém, over de periode 1887-'90, met een inleiding, en gaf deze in 1911 in boekvorm uit. Van augustus 1893 tot in september 1894 verschenen er, nog steeds in dat orgaan, brieven van Vincent aan zijn broer Theo, uit de tijd 1887-1891. Een Duitse vertaling van die Franse epistels zag in 1906 het licht. Inmiddels had het nieuwe Vlaamse tijdschrift Van Nu en Straks ook een aantal in het Nederlands gestelde brieven openbaar gemaakt, alle van Vincent aan Theo, lopend van 15 augustus 1882 uit Den Haag tot in 1888 uit Arles (de latere in het Frans).

Vooral de Nederlandse brieven doen in den beginne onbeholpen aan, maar tonen een persoonlijkheid die los van de conventie staat - zelfs verraden ze al gauw dat de schrijver 'bezeten' was - en tegelijk bewijzen ze dat Vincent een artiest

was, die alle hindernissen op stijlgebied met een nonchalante bravoure nam. Ons is het er hier evenwel om te doen, te laten zien hoe hij in zijn jonge jaren al sterk onder de invloed van de cultuur van het zuiden stond, met name van de letteren.

Uit Vincent van Gogh's *Brieven aan zijn Broeder* - in 1914 voor het eerst te Amsterdam verzameld uitgegeven en in het herdenkingsjaar 1953 voor de derde maal herdrukt en toen opgenomen in de *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh* - krijgt men sterker dan uit enige andere bron het inzicht hoe zeer de jongere Nederlandse schilders omstreeks de tachtiger jaren de ontwikkeling van de Franse cultuur volgden. De van uitstekend onderscheidingsvermogen blijk gevende plattelandsjongen zegt in zijn brieven zó voortdurend wat zijn lectuur was, en noemt daarbij zoveel buitenlandse, dat we verwonderd zijn hoe hij en aan de talenkennis en aan al die boeken kwam. Op zijn kostschool was weliswaar het Frans nummer één (ook Van Deyssel en Erens bezochten een kostschool waar zelfs het onderwijs geheel en al in het Frans werd gegeven); toch valt het op, hoe weinig de Nederlandse litteratuur blijkbaar tot zijn vorming heeft bijgedragen.

Bij zijn verblijf te Amsterdam in 1881 noemt Vincent eenmaal Multatuli en dan nog alleen diens *Het Gebed van een Onwetende*; mag hij meer van de opzienbarende auteur hebben gelezen eer hij met het schrijven van de brieven aan Theo begon, dan heeft hij er toch later nooit meer over nagedacht. (Men vindt de vermelding in I, p. 287, wij citeren hier en in het volgende steeds de vierde druk). Eerst in zijn eerste Pärijse tijd, in zijn vierentwintigste jaar, schijnt hij in kennis met een enkel gedicht van De Genestet te zijn gekomen doordat zijn vader, de predikant, het overstuurde (I, 97), nadat hij vroeger door toedoen van familieleden Beecher Stowe in het Nederlands blijkt te hebben gelezen (I, 270). Van Laurillard schrijft hij eenmaal een gedicht over ‘naar Moore’ (II, 92), en verklaart Andersen's *Vertellingen van de Maan* te kennen in de vertaling van Ten Kate (I, 47). En hiermee is het noemen van vaderlandse letterkundigen volkomen afgelopen, en vindt men op de paar duizend bladzijden verder alleen uitheemse auteurs. Zelfs Conscience's *Loteling* noemt hij bij herhaling niet anders dan ‘Le Conscrit’ (bijvoorbeeld I, 68) en hij citeert die in Franse vertaling (I, 71); gelijk ook Thomas a Kempis aanvankelijk tot hem kwam in het Frans (I, 137). De Bijbel heeft machtig tot hem gesproken in zijn eigen taal, later ook in het Engels en Frans. Van alle Nederlandse periodieken nam hij slechts kennis van de Katholieke Illustratie (I, 92); zijn broer raadt hij aan toch vooral bij te houden: de Gazette des Beaux-Arts. Hij kende enige Duitse romantici, zo goed als zeker alleen uit bloem-

lezingen: Heine (I, 44), Rückert (I, 31), Uhland (I, 44), Jean Paul (I, 68) en Hoffmann (II, 209). Fritz Reuter wordt ook door hem geapprecieerd (II, 110, 122, 150). Het aantal Engelse en Amerikaanse schrijvers is groter: Bunyan (I, 139), Bulwer Lytton (I, 49), Eliot (I, 48 en e.a.), Dickens (I, 144, e.a.), Longfellow (I, 46), Andersen in het Engels (I, 46) en ook Poe (II, 209; dit is in 1883, terwijl Van Deyssel eerst van Poe vernam door een inlichting van Arij Prins; in 1889 nog schrijft Van Deyssel namelijk in een brief aan deze: 'De werken van Poe ken ik niet'[1]). Voorts kende hij iets van Shakespeare (I, 205) en Motley (I, 146). Maar de moderne letteren van Frankrijk! Daarvoor had hij de voorlichting van De Nieuwe Gids, na de oprichting in 1885, niet nodig! Dat is een uiterst interessant hoofdstuk op zichzelf.

Toen Vincent als jongen te Zundert woonde, bezocht hij dikwijls zijn te Princenhage rentenierende oom en naamgenoot, die als Haagse kunsthandelaar reeds zaken had gedaan met verschillende aanstaande 'stichters' van de Haagse School van 1870 en ook met Parijs, en die in zijn huis veel min of meer moderne kunst had. Zijn zaak was overgenomen door de firma Goupil, en de jeugdige H.G. Tersteeg had er de leiding gekregen. Het hoeft niet te verwonderen dat toen Vincent in 1869 in dat Haagse filiaal geplaatst werd, hij al aardig op de hoogte was van het werk van de Haagse schilders en die van Barbizon.

Mede door de stichting van deze succursale kwamen de volleerde kunstenaars van alle kanten op de residentie aan - Mesdag vestigde zich er in 1868, Jozef Israëls in 1869, Mauve in 1870, etc., terwijl Bosboom, Willem Maris en Weissenbruch er al woonden - waarvan de omgeving toen nog heel aantrekkelijk was: de zee, het strand, de duinen, het nog boomrijke Westland, de idyllische Broeksloot onder Rijswijk en Voorburg, de polder met zijn vee, sloten en molens, en de verschillende atmosferen en tinten van het licht daar.

Vincent kende het oeuvre der groten niet alleen spoedig ter dege, maar bewonderde het ook, en zijn drie delen *Brieven* vertonen een wemeling van de namen der mannen uit de beide scholen, waarvan Mesdag reeds toen zijn vermaard geworden collectie, thans Museum Mesdag, bezig was aan te leggen. Verder kende de hofstad weldra de internationale kunsthandel van Van Wisselingh, die telkens allerhand waardevols van in- en uitheemsen etaleerde, uit Parijs overgeplaatst maar na een aantal jaren naar Londen overgebracht,

1 S.P. URI, *Arij Prins*, p. 106.

toen de bloei der Haagse School voorbij was (in 1891) en verschillende schilders overleden of verhuisd waren, o.a. naar Amsterdam.

Dat Vincent van het lezen over de Franse schilders (als de biografieën van Th. Rousseau, Daubigny en Millet) op de lectuur van de Franse litteratuur overging ligt enigszins voor de hand. Hij is in wezen een nogal romantische figuur, een zuiver-, gunstig-romantische, en hij is in zijn jeugd uiteraard met romantische werken begonnen en vond ze mooi. (In de plastische kunsten is hij de Duits-Dordtse daarna Franse romanticus Ary Scheffer altijd blijven waarderen.) Doch dat hij allengs de realisten en naturalisten is gaan bewonderen pleit voor zijn uitstekende smaak én voor die nieuwe richting. Hij houdt in het eerst van Musset (deel I, p. 31), van Erckmann-Chatrian (I, 68), van Lamartine (I, 122, noot), zelfs later nog van Coppée (II, 384-385), terwijl Murger hem dan toch niet meer smaakt (II, 71). Heel goed ziet hij dan het verschil tussen Hugo en Zola: *Notre Dame* had hij al vroeg gelezen, in zijn eerste Haagse tijd, van 1869 tot 1873, maar in zijn tweede, van 1881 tot 1883, grijpt hij nog eens naar Hugo terug om het hartverwarmende (II, 70 en 153), nadat hij vroeger al de overgang naar het nieuwe in hem had gezien blijkens de uitspraak ‘Il y a du Delacroix dans V. Hugo’ (I, 197, in een plotseling in het Frans gestelde brief uit de Borinage). Maar de nieuwe stroming kende hij eveneens reeds vroeg: Renan's *Vie de Jésus* (al in I, 24), Michelet's *L'Amour* (I, 22) dat hij ‘een revelatie’ noemde, ook Taine (I, 146). Te Parijs in 1875 citeert hij Sainte-Beuve (I, 30), te Brussel rept hij van Balzac (I, 214), in Den Haag terug van Flaubert, *Madame Bovary* (II, 421) en Daudet, *Sapho* (II, 419). Het is in deze laatste stad, ditmaal niet veel in contact meer met schilders maar zelf hard ploeterend, tijdens dit tweede verblijf van eind 1881 tot einde 1883, dat hij Zola ontdekt. Vincent van Gogh deed de ontdekkingen op eigen gelegenheid, soms doordat een collega hem iets leende, vaker, vooral daarna te Nuenen, doordat zijn broer, die sinds 1880 te Parijs de vroegere zaak van zijn oom beheerde, hem telkens boeken en tijdschriften ter inzage zond. Samengevat kan men zijn oordeel vinden op bladzij 47 van deel II:

‘En zoo blijven mij ook steeds de figuren 't zij van de Engelsche teekenaars, 't zij van de Engelsche schrijvers, om reden van hun Maandagmorgenachtige nuchterheid en gewilde soberheid en proza en analyse steeds aantrekken als iets dat soliede en flink is, waar men een houvast aan heeft in dagen wanneer men zich slap voelt. Zoo onder de

Fransche schrijvers die van Balzac en Zola evenzeer.'

Reeds begin 1881 schrijft Van Gogh over *Le Père Goriot*: 'hebt ge eenmaal Balzac gegeten, dan zult ge dat boven enorm veel andere dingen prefereeren' (I, 236, deze zin heeft de Franse tournure die Van Deyssel naderhand zal vertonen); kort erna: 'Als Pa mij met een fransch boek in de hand ziet van Michelet of V. Hugo, dan denkt hij aan brandstichters en moordenaars en "onzedelijkheid", maar dat is immers al te mal' (I, 267). En in juli 1882 schrijft hij: 'Die Emile Zola is een fameus artist, ik lees nu "le ventre de Paris", het is allemachtig knap.' (I, 405). En: 'Ik ben nog altijd vol van die boeken van Zola. Wat is dat *geschilderd* die Halles.' (I, 428). In II, op pag. 21: 'Ik heb nog van Zola gelezen: La faute de l'abbé Mouret, en Son Excellence Eugène Rougon, ook mooi.' In 1883 wordt hij nog geestdriftiger: over *Pot-Bouille*: 'Josserand is ook weerga's knap en met sentiment geteekend; wat zit het boek goed in elkaar...' (II, 69) en: 'Er zijn wel eens in Balzac of Zola van die passages, o.a. in Père Goriot, waar men in *woorden* een graad van passie vindt die wit gloeiend is.' (II, 114). En: 'Wat is Zola toch mooi - 't is vooral L'assommoir waar ik dikwijls aan denk. Zeg eens, hoe staat gij met het lezen van Balzac? Ik heb Les Misérables geheel uit. Ik weet wel dat Victor Hugo op een andere wijze analyseert als Balzac en Zola, maar hij doorgrondt de dingen ook' (II, 162). Daarna: 'Heb dezer dagen gelezen Un Mâle van Camille Lemonnier - erg flink gedaan in de manier van Zola. Alles naar de natuur geobserveerd en alles geanalyseerd' (II, 168). Even later (192): 'Weet ge hoe de teekening van Rappard is? 't Is net alsof men een beschrijving van een fabriek door Zola of Daudet of Lemonnier zou lezen.' Vervolgens: 'Ik las "Mes Haines" van Zola, er staan wel flinke dingen in, ofschoon m.i. hij zich zeer vergist, in zijn algemeene beschouwing Millet niet eens noemt. Dit vind ik wel waar...' (volgt aanhaling) (II, 203). 'Ik las een boek dat Breitner me leende: Soeur Philomène, van de Goncourt, die "Gavarni" schreef. De geschiedenis passeert in een gasthuis, erg goed' (II, 215). 'Ik hoorde onlangs zeggen, dat "Au bonheur des dames" niet buitengewoon zou toedoen aan de verdienste van Zola, ik vind er mee van de *grootste* en *beste* dingen in. Lees Zola's beschrijving van een kamer met vrouwen in de schemering, vrouwen dikwijls al over de 30 tot 50 toe, zoo'n somber, mysterieus hoekje. Ik vind dat *prachtig*, ja *subliem*' (II, 426). Tenslotte, in mei 1885: 'Zooeven heb ik Germinal ontvangen, waar ik onmiddellijk aan begonnen ben. Ik heb er een 50 pagina's van gelezen, die ik prachtig vind; ik heb er ook

eens geloopen' (III, 35). 'Zola *schept*, maar houdt geen *spiegel* voor de dingen, schept ze *verbazend*, maar *schept, dicht*, daarom is het zoo mooi' (III, 77). En Vincent ziet wat verschillenden pas heel veel later hebben bemerkt: dat 'naturalisme en realisme *toch* met de romantiek in verband staan'; dat zij hun wortel erin hebben, net als de schilders die het hart der Franse kunst omstreeks het midden der eeuw vormden; maar zij overtroffen de romantiek. 'Verbeeldingskracht en sentiment ... realisme en naturalisme zijn er niet vrij van gelukkigerwijs' (id.). En eindelijk - het is ook in 1885 maar Van Deyssel heeft het nog niet gezegd - spreekt hij van 'de heel hooge lui in de litteratuur, een Zola, een Daudet, De Goncourt, Balzac' (III, 122).

Het goed ingelichte publiek
VIII

Wij hebben aan de lectuur van een betrekkelijk weinig ontwikkeld en geïsoleerd levend man, die steeds opbiecht wat hij leest en daarbij nooit Nederlandse bladen noemt, gedemonstreerd hoe er mensen zijn die aan officiële litteraire voorlichting geen behoefte hebben of die althans, bij het tekortschieten daarvan, tonen toch de ontwikkeling van een litteratuur in den vreemde, van een genre of van een bepaald schrijver, te kunnen volgen. In de eerste plaats vindt men zulke mensen onder hen die zaken- of familierelaties met het buitenland onderhouden, en natuurlijk onder degenen die in een uitheemse litteratuur hebben gestudeerd en ware belangstelling voor de verdere groei ervan hebben gekregen. J. Winkler Prins, die in Engeland in de klassieke talen les had gegeven, die in Nederland Shelley deskundig in een artikel prees nog voor Kloos en Verwey deze dichter leerden kennen, en wiens sonnetten, gepubliceerd ten tijde van het uitkomen van De Nieuwe Gids, de inwerking ervan vertoonden, was zulk een figuur. Maar onder de schilders van de Haagse School, met hun verblijf te Brussel en Parijs, was uiteraard de aandacht voor de Franse kunst, ook voor de met de schilderkunst zo nauw samenhangende bellettrie, het grootst. Vincent stond in dezen niet alleen; de Israëlsen bijvoorbeeld lazen druk de modernen en gaven hun bewondering te kennen; het is bekend hoe Jozef Israëls iedere morgen een aantal blaadjes uit zijn nieuwste Franse roman scheurde en in de zak stak om die op weg naar het werk te lezen, en zijn zoon Isaäc volgde dit na.[1]

In de litteratuurwetenschap hecht men nog te veel aan de invloed van de officiële voorlichting in een land, op de vorming van de litteraire smaak aldaar en men ziet dan twee voorname factoren over het hoofd Ten eerste, dat het in normale tijden niet aan het publiek verboden is, op buitenlandse bladen geabonneerd te zijn[2], en ten tweede dat er

1 Waarneming van schrijver dezes in de Litteraire Boekwinkel in Den Haag.

2 Een vroeg voorbeeld levert Willem de Clercq in dezen. Zijn aantekeningen leren, dat hij sinds 1822 al geabonneerd was op de Gazette de France (die de litteratuur van de dag besprak), de Revue Encyclopédique, de Revue Britannique, de Edinburgh Review, de Quarterly Review en andere. Zie M.H. SCHENKEVELD, *Willem de Clercq en de literatuur*, diss. 1962, pp. 187, 188 en 190.

de boekhandel bestaat, die, vooral in een land als Nederland, waar de uitstraling der buitenlandse culturen telkens in doordringt, uit welbegrepen eigenbelang heel wat uitgaven verspreidt waar de kritiek dikwijls niet eens van verneemt. In de uitgevers- en boekhandelswereld is het een uitgemaakte zaak dat de kritiek niet gemist kan worden en meermalen belangrijk voor de propaganda is (men zou daarom deze voorlichting veel beter willen zien: meer systematisch, sneller en deskundiger), maar men is het erover eens dat de mondelinge aanbeveling, het persoonlijk aanraden door mensen in wie men vertrouwen heeft, van aanzienlijk groter gewicht is. In een stad als Den Haag, met het corps diplomatique - hoog bezoldigd, met veel vrije tijd, cosmopolitisch, terwijl de litteratuur een neutraal onderwerp voor de conversatie vormt - en met veel ambteloos levenden en lezenden, heeft het buitenlandse boek van oudsher een voorname plaats in de boekhandel ingenomen. Om na te gaan welke uitheemse auteurs in een bepaalde tijd de publieke smaak helpen vormen (m.a.w.: op welke wijze het geestelijk klimaat wordt voorbereid om een later alleen nog zichtbare verandering in de cultuur te begunstigen) dient men dus niet slechts op boekbesprekingen te letten - al lopen de beoordelaars meest wel achter een nieuwe stroming aan, zijn zij er door de voorhoede, of middenhoede, van de het buitenlandse culturele leven volgenden op geattendeerd - maar zou men allereerst de verkoop in de boekwinkels moeten zien te weten te komen. Allerlei kleine aanwijzingen zal men in de vakpers vinden, met name in het advertentiegedeelte. Mensen als Van Gogh, de Israëlsen, de vele andere schilders en kunstgevoelige particulieren, de hele spits die niet wacht tot er in een of ander Nederlands orgaan een aankondiging verschijnt doch die zelf gaat kijken wat of er uit de blindweg samengestelde commissiezending uit Parijs gerold is bij de boekverkoper, zij allen plegen de kritiek ver vooruit te zijn, welke laatste - dit ‘laatste’ is hier maar al te zeer op zijn plaats - vaak de rol vervult van de grammatica bij de ontwikkeling der taal: het vastleggen van het al algemeen bekende en aanvaarde.

Iets interessants gaf Jan ten Brink reeds in 1863 te kennen over de voorkeur van het publiek, buiten de officiële voorlichting om, toen hij in De Nederlandsche Spectator (p. 139) van dat jaar schreef, naar aanleiding van het verschijnen van *Salammbô*:

‘En daar het nu eenmaal eene daadzaak mag geacht worden, dat er in Nederland eene even openlijk uitgesproken afkeuring, als heimelijk aangekweekte beoefening van de fransche Roman gevonden wordt - daar we het zonder aarzelen een feit durven noemen, dat meesterstukken als “Ferdinand Huyck” en “Graaf Leycester in Nederland” minder nederlandsche lezers gevonden hebben dan de “Mystères de Paris” en “Le Comte de Monte-Christo” - achten wij het plichtmatig den lezers van den Spectator over de jongste heldenfeiten eener letterkundige school te spreken, wier eerste proefnemingen reeds door Goethe terecht als eene “litteratuur der vertwijfeling” zijn gevonnist.’[1]

Men weet hoe Frans gericht de achttiende eeuw in Nederland was; dat de negentiende hiervoor in sommige opzichten niet onderdeed is men tegenwoordig min of meer vergeten. Busken Huet, in 1880 de roman *Langs een Omweg* van mevrouw Bosboom-Toussaint besprekend[2], zegt daarover: ‘Zoo ooit in Nederland de vaan van het purisme omhoog geheven en de daad bij het woord gevoegd wordt, dan zal een volgend geslacht zich verbazen dat in onzen tijd, in de beschaafde kringen onzer groote steden, het dagelijksch gesprek somtijds voor de helft uit min of meer verouderd fransch heeft kunnen bestaan; fransch uit de jaren 1815 of 1830, dat in Frankrijk zelf, reeds onder het tweede Keizerrijk, niet meer gesproken werd, en sedert 1870 voor goed tot de geschiedenis is gaan behooren.’

Hij geeft als voorbeeld uit de roman van de schrijfster: ‘Haar Dr. Friedlander is inderdaad een type van den onbewusten nederlandschen pruik, wanneer hij, wanend zich uit te drukken gelijk het een welopgevoed medicus der hedendaagsche groote wereld betaamt, zijn brief aan mevrouw Ryhove, de haagsche ministersvrouw, aldus besluit: “Wat u betreft, waarde mevrouw! mij dunkt dat is juist een kolfje naar uwe hand, teerhartig *ci-devant* freuletje, om hier eene onverdiende *disgrâce du sort* te helpen redresseren, als ... gij er den tijd voor hebt ... nu het uw *métier* gaat worden, eene *femme du monde* te zijn. Zeg voor mij alles liefs aan uwe Mathilde, en *mes respects* aan Zijne Excellentie.” - Alleen in uithoeken der fransche provincie, ver van de groote middelpunten van beschaving, zal heden ten dage een Franschman, van Dr. Friedlander's rang in de maatschappij, zich van dezen stijl der Julij-monarchie bedienen.’

1 Goethe had hier de romantici op het oog, waartoe Flaubert zeker niet behoorde.
2 *Litterarische Fantasien en Kritieken* XI, pp. 53-54.

Mevrouw Bosboom-Toussaint's brieven wemelen zelf van Franse uitdrukkingen - men zie de door haar neef J. Bosboom Nz. bezorgde uitgave van correspondentie met Potgieter - terwijl de brieven van deze laatste aan Huet eveneens krielen van Franse quasi-geestigheden. Nog in 1888 staat Emants een kijkje toe op de gallomanie van Haagse kringen in zijn *Juffrouw Lina*, terwijl Couperus dit het jaar daarop in *Eline Vere* doet. Factoren waaruit men mag afleiden dat de voorkeur ook wel naar de Franse letteren zal uitgaan.

In het deel *Litterarische Fantasien* van 1885 (later in *Litterarische Fantasien en Kritieken* XXI, p. 182) vertelt Huet:

'Van elken nieuwen roman van Zola worden bij vooruitbestelling twee duizend exemplaren door Nederland genomen. Heeft men dus gehandeld met de twaalf eerste deelen der reeks "Les Rougon Macquart", [die in 1871 begon te verschijnen] men deed ongetwijfeld evenzoo met dit dertiende. Reeds is "Germinal" onder de lievelingslektuur onzer landgenooten opgenomen.'[1]

Huet schreef dit uit Parijs, en veel later heeft de importeur J.M. Meulenhoff te Amsterdam deze voorstelling van zaken bevestigd. Meedelend aan Morks Magazijn van oct. 1935 (p. 509): 'Van een nieuw werk van Zola werden er mij 2000 à 2500 bij uitgaaf besteld'.

Het is wel duidelijk, dat De Nieuwe Gids, die einde 1885 begon te verschijnen en waarin Van Deyssel in 1886 voor het eerst zich over Zola uitte, deze auteur hier niet heeft bekendgemaakt. Even weinig als zijn grote voorganger Flaubert. Maar dat het ontwikkelde publiek de in Frankrijk opgang makende schrijvers toch wel degelijk las, mag blijken uit de hier volgende gegevens omtrent Balzac. Ofschoon Arij Prins in 1885, in het eerste van een reeks artikelen in De Amsterdammer, waarin hij de Franse naturalisten ging bespreken, zei dat Balzac in Nederland 'wel wordt genoemd, maar niet gelezen', zijn er talrijke aanwijzingen dat deze uitspraak niet juist is.

In een bijdrage in De Gids van 1939 (II, pp. 321-342), getiteld 'Balzac in het Holland van vóór Tachtig', heeft mr H. Drion meegedeeld dat de Haagse uitgever G. Vervloet reeds van 1832 tot 1836 een half dozijn romans van deze

1 In Frankrijk begonnen Zola's boeken sedert 1874 behoorlijk te lopen, maar het ligt voor de hand dat de belangstelling voor de vroegere delen, die gaandeweg eveneens geregeld werden herdrukt, toen tevens groter werd. Zie MATTHEW JOSEPHSON, *Zola & his time*, Londen 1929.

auteur nadrukte, waaronder *Le père Goriot* en *Le médecin de campagne*, en dat deze twee ook in onze taal, maar zonder schrijversnaam, het licht aanschouwden. J. Kamerbeek heeft in De Nieuwe Taalgids van 1962 (pp. 147-152) nieuw materiaal aangedragen, ten dele ontleend aan de voorlopige resultaten van een onderzoek naar de kritiek op buitenlandse litteratuur in Nederlandse tijdschriften van 1825 tot 1845, dat het Instituut voor Vergelijkend Literatuuronderzoek te Utrecht verricht. Hij vermeldt, dat drie schetsen uit de *Scènes de la vie privée*, door Vervloet in 1831 vertaald opgenomen in zijn *Album van romans en verhalen*, besproken werden in het Algemeen Letterlievend Maandschrift en in de Bijdragen tot Boeken- en Menschenkennis. Deze behandelden ook de éditions piratées van de *Nouveaux contes philosophiques*, van de *Histoire des treize* en van *Le médecin de campagne* die Vervloet had nagedrukt.

En deze, plus de oorspronkelijke uitgaven, werden ook gelezen. In *De Augustusdagen*, een onvoltooid gebleven verhaal (1834), zegt Aarnout Drost: ... 'Louis Lambert, door den Heer de Balzac zoo uitstekend geschetst.' Op 25 april 1835 schreef Beets in zijn dagboek, dat hij zeer aangedaan was door het verhaal *Vendetta* van Balzac.[1] Maar Willem de Clercq gaf in het tijdschrift Nederlandsche Stemmen over Godsdienst, Staat-, Geschied- en Letterkunde, jaargang 1835/'36, p. 160, op de Fransman af. In de eerste jaargang van De Gids, januari 1837, haalde men als motto een anekdote uit *Le médecin de campagne* aan. Hasebroek, die in een brief van 16 januari aan Potgieter voor de toezending van het tijdschrift dankte, spreekt in dat epistel over Van Lennep, wiens psychologie hij laag aanslaat, met name in vergelijking met Balzac. Naderhand heeft Hasebroek het over de verloofde van Beets (op 27 augustus 1840): 'Gij zoudt niet willen geloven, hoe de liefde haar gespiritualiseerd heeft, zij is volmaakt het meisjen, waarvan Balzac ergens spreekt, dat slechts een weinig liefde behoefde om schoon te wezen.'[2] Beets zelf had op 10 october 1835 Balzac in een brief aan Potgieter geprezen,[3] maar in De Gids werd van de 'horreurs' van Balzac gerept (1838 Boekbeoordeelingen, p. 94) en op pagina 26 aldaar was het kennelijk Pot-

1 Voor het eerst geciteerd door mr L.J.F. Wijsenbeek in zijn hoofdstuk in de bundel *Het tijdperk van de Camera Obscura*, 1940, p. 103, uit het onuitgegeven dagboek. Een bloemlezing hieruit publiceerde dr H.E. van Gelder in zijn *Hildebrands voorbereiding* (1956), waarin men het citaat vindt op pp. 67-68.

2 Geciteerd in het proefschrift van J.H.J. WILLEMS, *Job. Petrus Hasebroek*, 1939, pp. X en CXIII.

3 G. VAN RIJN, *Nicolaas Beets* I, 1911, p. 395.

gieter die hem een dwerg noemde vergeleken bij zekere romanfabrikant Spindler.[1] Nadat Kneppelhout in zijn *L'ère critique on l'art et le culte*, van 1837, Balzac als een autoriteit had aangehaald, kwam Willem de Clercq op zijn vroeger oordeel terug, althans in een brief aan Da Costa, van 28 juni 1838, en schreef over een niet genoemde roman van onze Fransman: 'Welke kennis van het menschelijk hart. (...) Er waren denkbeelden die mij troffen en dieptens die men bijna zoude zeggen dat een Christelijk hart alleen kent.'[2]

In 1846 trad het toen nog steeds bestaande Journal de la Haye eigenaardig op: het begon een fragment van *La cousine Bette* van Balzac in vervolgen af te drukken, zonder auteursnaam, maar brak dit ineens vanwege de moraal af (Drion, p. 335).

In zijn *Herinneringen* (p. 24) vertelt Quack, dat hij in 1852 met *Séraphita* van Balzac op zak liep. In october 1862 schrijft de jonge Bilders (*Brieven*, II, p. 296): 'In den roman van Balzac "La femme de soixante ans" [sic] heb ik een hoofdstuk aangetroffen, waarin hij een bewonderenswaardig binnenhuis heeft gemaakt met een paar figuren. Het hoofdstuk heet: Une chambre à coucher au seizième siècle'. In september-october 1864 geeft Ten Brink in De Nederlandsche Spectator een overzicht van de Franse letteren in de negentiende eeuw en noemt Balzac daar (10 sept., p. 294) de stichter van de school van het realisme. Weer wat later, in 1869, schrijft mevrouw Anne Busken Huet uit Indië aan Sophie Potgieter: 'Wij hebben op het oogenblik een bijna compleeten Balzac in huis, dien wij met de grootste bewondering lezen' (De Nieuwe Gids 1926, II, p. 269). Huet meldt op 21 juli naar Amsterdam: 'Eerst hier in Indië las ik "Eugénie Grandet", "Le Cousin Pons", en lees ik thans "La Cousine Bette". Eén ding staat vast: de Fransche roman is sedert Balzac gruwelijk achteruitgegaan, en "Madame Bovary" is een van de weinige produkten, die met de zijne vergeleken kunnen worden.' (*Brieven aan E J. Potgieter*, III, p. 96). En in zijn volgend epistel, van 30 juli, voegt hij eraan toe: '"La Cousine Bette" las ik uit, daarna "Le Cousin Pons", en zit thans aan "Le Père Goriot". Inderdaad, Balzac verdient herlezen te worden!' Toen vervolgens de Java-Bode met Huet's artikel over Lamartine, dat met een grote aanhaling uit Balzac opende, Potgieter bereikt had - het werd herdrukt in *Nieuwe Litterarische Fantasien* van 1874 - gaf Potgieter in een brief op deze 'drogredenaar' af, al erkende

1 Groenewegen registreerde deze kritiek onder nummer 239 in zijn bibliografie van Potgieter.
2 M.H. SCHENKEVELD, *Willem de Clercq en de literatuur*, diss. 1962, p. 163.

hij wat later toch diens fijnheid van opmerking. Op Huet's lof voor de genoemde romans ging hij pas op 5 september 1872 in, met o.a. deze woorden: ‘Thans bederft de pijnlijke wijze van zijn opmerken, het nog pijnlijker verwerken van het vergaarde, voor mij het genot der lezing.’ Hij schreef voorts: ‘Talent bezat hij ongetwijfeld, maar die erkenning is een aalmoes voor iemand, die aanspraak maakt op genie.’ Over Flaubert en de Goncourts heeft hij zich nooit uitgelaten; evenmin is er een antwoord van hem overgeleverd op Huet's vraag aangaande Zola in de brief van 15 october 1873. Blijkbaar was Potgieter's houding tegenover diens werk dezelfde als die van Bosboom-Toussaint, die enige jaren later aan Huet te kennen gaf: ‘Naar hetgeen ten Brink over hem schrijft begrijp ik niet, dat de Franschen en helaas ook de Hollanders diens werken zoo druk lezen. Ik althans ben gewaarschuwd door hetgeen ten Brink geeft en neem ze niet in handen.’ (Johs. Dyserinck, *Anna-Louisa-Geertruida Bosboom-Toussaint*, p. 176 bovenaan). Terloops zij hier gezegd, dat de voorkeur van Potgieter en Huet meer uitging naar de middelmatigen dan naar de meesters onder hun uitheemse tijdgenoten, maar dat de tweede toch eerder bereid was het goede in het oeuvre van Balzac, Flaubert en Zola te zien, terwijl degene die van 1837 tot 1865 De Gids tot zijn beschikking had gehad en die zeer door bevallige Franse litteratuur bekoord werd, bitter weinig gebruik heeft gemaakt van de gelegenheid om zijn tijdschrift een wezenlijke gids te doen zijn inzake de hoogst belangrijke ontwikkeling van de Franse letteren in dat tijdvak. We zullen zien dat De Nieuwe Gids evenmin een gids zou worden op het stuk van voorlichting wat er zich over de grenzen afspeelde.

Huet verkondigde Balzac's lof ook in het openbaar; in het artikel over Gustave Droz; hij karakteriseerde er uit elk van de drie door hem tevoren genoemde romans van Balzac de hoofdfiguur.

Blijkens Brinkman's catalogus is er in de hele negentiende eeuw, buiten de anonieme publikaties in Den Haag, noch enig boek van De Balzac noch van de Goncourts, evenmin als van De Maupassant in Nederlandse bewerking uitgekomen. De romans van Zola begonnen na 1883 in vertaling te verschijnen; na 1885 ineens ook die van de zich mede onder invloed van het Franse realisme ontwikkeld hebbende Russen: de in 1882 overleden Dostojevski - men denke aan de spreekmanie(r) van vader Goriot en die van De Idioot - en Tolstoi, wiens *Anna Karenina* wel in één adem met *Madame Bovary* wordt genoemd; sinds 1869 had men Toergenjev, die tot de Parijse vriendenkring van Flaubert en de Goncourts behoorde, al vier keer in onze taal gezien; Pier-

son schreef over hem. Door de artikelen van de Franse gezant te St.-Petersburg, De Vogüé, in de Mercure de France van 1884 werd men in Nederland opmerkzaam gemaakt op deze indrukwekkende Russische litteratuur en nam men die ter hand, en zo ging Arij Prins ook over deze schrijven.

Tenslotte hebben we geconstateerd dat Vincent van Gogh in januari 1881 toonde werk van De Balzac te kennen; in 1883 las hij de tot ons minder doorgedrongen de Goncourts, met wier *Gavarni* hij toen al langer vertrouwd bleek, en in augustus herinnerde hij zijn broer aan *Madame Bovary*. Terwijl Couperus in zijn autobiografisch *Metamorfoze* (p. 33) omtrent zichzelf en Netscher meedeelt: 'Zij lazen nu samen Zola, in hun kamers, in de Boschjes, in de duinen. Zola was hun de immense openbaring van groot en gezond levensinzicht, van het leven te móeten zien, zooals het was. Er tusschen door lazen zij Balzac, Flaubert, Goncourt, de jongere Fransche naturalisten. [...] Het was even vóór het doen van de Nieuwe Gids.'

Werden die uitheemse nieuweren hier dus ontdekt vóór of ondanks De Gids en De Nieuwe Gids, men had de voorlichting van deze organen ook minder nodig doordat de bekende Franse maandbladen er vol van stonden. We zullen nu zien dat het met het bekendworden van de Engelse letteren, inclusief die van Shelley en Keats, hier net eender is toegegaan.

Over de invloed van de boekhandel op de verbreiding van de cultuur, los van de litteraire kritiek, maakt men zich licht een te lage voorstelling, vooral voor het verleden. In het Nieuwsblad voor den Boekhandel van 10 januari 1940 werd in dit opzicht iets interessants meegedeeld, in de rubriek 'Uit het Nieuwsblad van 100 jaar geleden'. Men leest er, dat ter overname wordt aangeboden de zaak der firma Nayler & Co. op de Dam, bij het Paleis, te Amsterdam; in welke annonce eventuele gegadigden worden gerustgesteld dat de firma, ondanks de lagere prijzen voor de Engelse uitgaven door haar berekend, toch flink winst maakt; waartoe men een twintigtal standaardwerken vermeldt met de inen verkoopsprijzen, die alleen mogelijk zijn, naar er wordt verzekerd, indien men van deze titels honderden exemplaren tegelijk uit Londen betrekt en ze eveneens bij honderdtallen ieder jaar plaatst in Nederland (de verkoopsprijzen variëren van 10 tot 30 gulden per titel). In Kruseman, *Bouwstoffen voor een Geschiedenis van den Nederlandschen Boekhandel* (I, p. 224-228) kan men lezen over de twee 'stropers' Nayler en Canongette in de hoofdstad in het begin der negentiende eeuw, die ongetwijfeld 'den gewonen boekhandel veel

kwaad [hebben] gedaan. Maar de duizende Fransche en Engelsche boeken, die zij met hun goedkoope prijzen gebracht hebben in woningen, waarin ze anders wellicht niet gekocht zouden zijn, hebben daar de kiemen gelegd tot een ontwikkeling die aan later tijd ten goede gekomen is'. In het kritieke jaar 1848 werd de zaak geliquideerd.[1]

Deze Nayler heeft, in samenwerking met zijn Engelse stadgenoten Taylor en Playter, te Amsterdam The English Literary Society tot stand gebracht, waar o.m. voordrachten over of van Engelse litteratuur werden gehouden, soms door vooraanstaande Britten. Potgieter herinnert eraan in zijn *Leven van Bakhuizen van den Brink* (p. 212), waar hij van het seizoen 1830-'31 vertelt: 'We genieten een fragment uit "St. Agnes' Eve" van Keats, of bewonderen een meesterstukje in de "Fugitives" van Shelley'.[2]

Kloos heeft zich steeds het air gegeven dat de Tachtigers deze beide dichters in Nederland hebben geïntroduceerd; zijn biograaf De Raaf was dermate door hem gebiologeerd dat hij liet drukken (zie het hoofdstuk Willem Kloos) dat de twintigjarige Willem in 1879 Shelley's *Poetical Works* kocht, en 'zoo kreeg die dichter een eerste kans om waarlijk gekend en geliefd te worden in ons land', en dàt na het gedocumenteerde proefschrift van de Zuidafrikaan Dekker, hetwelk hij toch had gelezen, want hij recenseerde het in de Nieuwe Rotterdamsche Courant in meer dan één feuilleton! - Kloos heeft systematisch het pionierswerk van anderen in zake het bekendmaken van Shelley en Keats[3] gekleineerd, zowel ten opzichte van Potgieter als van Busken Huet. Maar laten we eerst, aan de hand van Dekker's *Die Invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die Negentiende Eeu*, met enige eigen toevoegingen, nagaan of het waar is dat deze dichters hier vóór Tachtig niet gewaardeerd werden.

Was in 1825, drie jaar na Shelley's dood, in een levensbeschrijving van Byron, te Delft verschenen, de jonge dichter's poëzie reeds van hoge waarde genoemd, in volgende overzichten werd hij lange tijd afgedaan als atheïst (en der-

1 Betreffende het aandeel van de boekhandel in de verbreiding van de cultuur, leest men in De Gids van december 1886, in een geschrift van mevr. Bosboom-Toussaint, dat zij de kennismaking met Scott en Hugo dankte aan een Amsterdamse firma (Delachaux) die ze ter inzage zond aan de famille bij wie zij in 1833 te Hoorn woonde.

2 Het eerste gedicht heet *The Eve of St. Agnes*, maar de betiteling door Potgieter komt in het gedicht-zelf voor en ook in Keats' brieven, terwijl het een staande uitdrukking is.

3 Géén vrienden, gelijk Stuiveling, *Brandpunt*, p. 23 meent; gehandhaafd in de tweede uitgave (1959), zelfde pagina.

halve als een smet op Byron's leven), een qualificatie die in de eerste helft der eeuw bij ons nog een ernstige veroordeling betekende. Juichte het jonge Duitsland de idealist van de *Ode to Liberty* spoedig toe, het werd 1863 in Neerland eer de vrijgevochten Van Vloten hem zwart op wit een ‘edelen dichter’ durfde noemen, en wel juist om zijn denkbeelden en gevoelens. In Nederland kwam de waardering echter eerder om het zuiver litteraire.

In 1841 namelijk nam J.P. Arend de *Ode to the West Wind* in een Engelse bloemlezing, te Deventer uitgegeven, op, en op vrijwel hetzelfde ogenblik deed P.J. Veth, eveneens leraar, en wel aan de Kon. Militaire Academie te Breda, dit met *The Cloud* in zijn anthologie. M.P. Lindo drukt vervolgens in zulk een verzameling Shelley's *To a Skylark* en Keats' *Ode to a Nightingale* af, terwijl A.S. Kok zelfs in de inleiding tot zijn keur (waarin ook sprekend werk van Shelley voorkomt) citeert uit *Defence of Poetry*, het veel later speciaal door Kloos naar voren gebrachte. Dat de Engelse dichter in het midden der eeuw geen volkomen vreemde meer was in ons vaderland mag men afleiden uit een plaats in Quack's *Herinneringen* (p. 30, 2de druk). Bij het studiejaar 1854-'55 noteert hij: ‘Straks wierp ik mij op Goethe en liet ik mij geheel en al medesleepen door Shelley's gedichten’. Potgieter doet weldra volgen, in 1858: ‘dat het eindelijk ook weer voor Shelley, den lierdichter bij uitnemendheid, daagt’ (in het opstel over Crabbe in De Gids, herdrukt in *Studiën en Schetsen* II p. 247). In 1859 verhandelt hij, evenzeer in De Gids, over Shelley's leven en streven; nadat er in 1857 in het tijdschrift Wetenschappelijke Bladen (mederedacteur Huet) een artikel uit het Duits over diens leven en kunst heeft gestaan. Hetzelfde periodiek brengt in 1863 wederom een bijdrage over des dichters levensloop, ditmaal vertaald uit The Quarterly Review. En tenslotte, in 1871, een over Byron, uit The Fortnightly Review, waarin Shelley boven Byron wordt geplaatst.

In 1872 stuurt Potgieter *Herinneringen en Mijmeringen* ter plaatsing naar Batavia, waar Huet dan nog geen eigen blad bezit doch redacteur van de Java-Bode is - te Amsterdam nam men van die courant wel kennis in het Leesmuseum - die in 1879 in *Studiën en Schetsen* I worden herdrukt. Hij noemt Shelley daarin: ‘Dichter als weinigen het zijn geweest in den hoogsten zin des woords’. Hij haalt de ‘Lines written on hearing the news of the death of Napoleon’ in hun geheel aan, en zegt: ‘Nooit leverde de Nederlandsche dichtkunst iets op, wat naar dat vers zweemde.’ Sterk is zeker wel, dat Kloos nog in 1922 in De Nieuwe Gids (II, p. 307) schreef: ‘Potgieter, voor zoover tenminste uit diens

verzamelde werken na valt te gaan, heeft nooit over Shelley geschreven en slechts een van diens minst belangrijke gedichtjes *The Fugitives* toevalligerwijs vertaald.' (Dat was in 1863, in De Gids.) Enkele nummers verder van zijn tijdschrift vulde Kloos aan, dat hij niet geheel gelijk had gehad: 'Later werd ik gewaar, dat P. in zijn studie over Crabbe in een paar volzinnen met bewondering over hem spreekt.' De *Herinneringen en Mijmeringen* bléef hij, Kloos, over het hoofd zien.

En Potgieter was de enige niet die Shelley genoot en doceerde. De jonge, hoewel conservatieve, Charles Boissevain schreef in De Gids van 1871 een artikel 'Iets over Poëzie', dat hij baseerde op Sidney's *An Apologie for Poetrie* en Shelley's *Defence*. Hij prijst het dichtwerk van deze laatste ten zeerste. Het jaar daarop publiceerde Huet voor het eerst over Shelley, in zijn Indische courant (vrij spoedig herdrukt; later in zijn *Litterarische Fantasien en Kritieken* IV) en wel naar aanleiding van de in Nederland veel gelezen Revue des Deux Mondes, die in de loop der tijden reeds verschillende keren over de Engelse dichter had geschreven. Men leest in Busken Huet's causerie onder meer: 'Maar bij Byron zal men vruchteloos zoeken naar iets wat Shelley's ode aan den najaarsstorm, zijn lied aan den leeuwerik, of, om bij de grootere werken te blijven, het modern treurspel The Cenci, het antieke Prometheus, den lijkzang Adonais, in de schaduw stelt.' (In 1874 in *Nieuwe Litterarische Fantasien*.)

Kloos heeft het in 1922 nodig gevonden, in De Nieuwe Gids ook deze propagandist weg te werken, door te verklaren (II, p. 306): 'Huet heeft - dit staat vast - niets bijzonders in Shelley gezien: hem was de zanger van "Prometheus Unbound", "Laon and Cythna", "Epipsychidion" en tal van andere groote gedichten er eenvoudig een zooals ze er bij vele honderden in alle landen en tijden hebben bestaan'. In de Nieuwe Rotterdamsche Courant echter (6 januari 1923) is A. Bonger, die in 1880 Huet te Parijs gekend had, daar tegen opgekomen. Vermeldend dat hijzelf, nog in Nederland, door het artikel in Huet's kritiekenbundel tot Shelley werd gebracht, en te Parijs bleek hem dat Huet een Shelley-enthousiast was, die verschillende van de grote gedichten samen met hem doornam en de Engelsman als de grootste dichterfiguur van de negentiende eeuw huldigde. Typerend voor Kloos' herinneringsvermogen in later tijd is stellig, dat hij voorheen heel anders over Huet als promotor der Engelsen dacht: in De Amsterdammer van 17 juli 1881 noemde hij Huet in een recensie 'den bewonderaar van Keats en Shelley' (herdrukt in de *Veertien Jaar*, I, p. 58).

Aan alle kanten begon men nu in Nederland over Shelley

te verhandelen. In 1875 schrijft De Nederlandsche Spectator over hem, nadat in 1874 reeds El. Haighton zijn liefde voor het schone en goede in datzelfde weekblad prees. In het orgaan der letterlievende vereniging ‘Nicolaas Beets’ Euphonia wordt hij in de volgende jaren gunstig vermeld (o.a. door Taco de Beer); in 1877 geeft J. Winkler Prins blijk van gedegen inzicht in Shelley's kunst, in een beschouwing in het tijdschrift Nederland. Vosmaer, door zijn goede kennis Edmund Gosse (zwager van Alma Tadema) op Shelley geattendeerd, wijst datzelfde jaar invloed van deze dichter op Gosse's poëzie aan (Nederlandsche Spectator van 1 december) en Gosse, op zijn beurt, schrijft in 1878 in De Banier over Shelley's adept Swinburne uitvoering en met lof. Vlak daarna behandelt Pierson Swinburne in De Gids en vergeet Shelley daarbij niet. Datzelfde jaar prijst Van Vloten deze laatste nogmaals zeer, nu in zijn *Beknopte Geschiedenis der Nieuwe Letteren*, terwijl Taco de Beer op dat tijdstip *The Cloud* in een nieuwe bloemlezing opneemt. Nadat, in 1879, W.W. van Lennep zijn treffende vertaling van Keats' *Hyperion* heeft voorgedragen in het kleine besloten gezelschap in de hoofdstad, doch ook aan Vosmaer een afdruk er van heeft doen toekomen, bespreekt deze die in zijn weekblad van 26 maart 1880 en merkt o.m. op: ‘Dat Shelley en Keats bij ons herleven is een goed teeken.’ In De Portefeuille van 17 juli van dat jaar zet een N.Q. uiteen waarom Byron's ster aan het dalen, die van Shelley aan het rijzen is.

Ondanks dit alles heeft Kloos steeds de man willen heten die wezenlijk de aandacht van Nederland voor de jonge Engelse poëet wekte. De waarheid blijft, dat Shelley in Nederland al vóór 1880 bepaald en vogue was. Waaromtrent Bonger zei (in zijn genoemd kranteartikel): ‘Wel is het opmerkelijk dat er toen in Holland bij de jeugd eene ontvankelijkheid voor de poëzie van Shelley bestond, die nog niet verklaard is en waarbij het zoo de moeite waard zou zijn stil te staan.’

Over de opgang die Keats in Nederland maakte kunnen we korter zijn.

In het midden der eeuw toonde Potgieter met de uitspraak ‘A thing of beauty is a joy for ever’ reeds vertrouwd te zijn, en door anderen werd deze op gezette tijden herhaald. Echt bekend met de waarde van het werk werden de jongeren, althans zij die met Thijm's kring contact onderhielden, pas in 1879 door Warner van Lennep's bewerking; Kloos verklaart ditmaal eerlijk dat hij de vertaling las eer hij het origineel kende (De Raaf, *Willem Kloos*, p. 34). Maar .. in De Nieuwe Gids van 1927 was hij welwillend genoeg deze Van

Lennep een Nieuwe Gids'er avant la lettre te noemen, in zijn streven toch zoveel mogelijk de eer aan zich en de zijnen te houden, van Keats het eerst van allen hier gepousseerd te hebben.

Echter, eer W.W. van Lennep - die in de inleiding tot zijn nogal vrije vertaling meedeelde zich sedert jaren met Keats te hebben beziggehouden - deze dichter in beperkte kring naar voren bracht, was het Busken Huet die in een vijftal Nederlandse steden de belangstelling voor diens kunst opriep. Op 18 november 1878 toch las hij op uitnodiging van Ten Brink, daartoe speciaal overgekomen uit Parijs, in Den Haag voor het genootschap Oefening Kweekt Kennis over 'Voorwaarden van Kunstgenot', waarbij hij als een onderdeel ervan in den brede over het leven en de verzen van John Keats verhandelde. De volgende dag berichtte hij aan zijn vrouw over de gebeurtenis (*Brieven van Cd Busken Huet*, deel II, p. 100): 'Eén woordje maar om U te melden, dat ik gisteren avond een buitengewoon succès behaald heb. De zaal was eivol; zóó vol, heeft men mij gezegd, als alleen het geval is, wanneer Cremer leest - excusez du peu! De menschen hebben ademloos geluisterd.' Huet herhaalde in de volgende dagen de voordracht vier keer - in de culturele centra van Holland: Haarlem, Amsterdam, Leiden en Dordrecht, telkens voor een zeer aandachtig, uitgezocht publiek. In het tijdschrift Nederland van maart en april 1879 plaatste hij de lezing daarna letterlijk, met o.a. een sonnet van Keats erin. Voorjaar 1880 nam hij deze tekst op in de nieuwe bundel van zijn *Litterarische Fantasien*. Men treft er de zin in aan: 'Maar zijne onvergankelijkste lauwer is het onvoltooid gebleven heldedicht "Hyperion"...'

Busken Huet's sympathie voor Keats dateerde niet van vlak tevoren; sterkere getuigenissen dan de naderhand te boek gestelde herinneringen van Kloos betreffende dergelijke zaken wijzen het uit. In de door Verwey uitgegeven *Brieven aan E.J. Potgieter* van Huet's hand vindt men een epistel van 15 januari 1873, dus zes jaar vóór zijn openbaar schriftelijk pleiten, waarin verhaald wordt hoe hij, Huet, te Batavia een Pool voor Shelley had gewonnen. 'Thans wil hij uit Europa niet slechts een Shelley, maar ook een Keats medebrengen!'

Het zij ten overvloede, en tot slot, nog weer gezegd: al dit materiaal duidt glashelder aan, dat de belangstelling voor de twee zoveel invloed uitgeoefend hebbende Engelse dichters in Nederland al vroeg aanwezig was (ten opzichte van 'Tachtig' beschouwd), en dat deze in 't bizonder sinds 1870 crescendo ging. Men kan niet anders dan tot de conclusie geraken, dat De Nieuwe Gids hen hier allerminst heeft ge-

introduceerd, maar dat, omgekeerd, de aanwezige aandacht ervoor de ontluiking van de Tachtiger Beweging heeft bevorderd. En hoe men er hier, tóen pas ten opzichte van de tijd waarin ze produceerden, zo ontvankelijk voor was? Ongetwijfeld om dezelfde reden waarom men sinds de zeventiger jaren openstond voor de schilderkunst der Haagse School en voor de romans van het Franse naturalisme, met name die van Zola. Zij waren alle drie onderling sterk verwant, die op het eerste gezicht nogal uiteenlopende uitingen. Verwant door hun zuiverheid van toon, hun streven naar eenvoud en natuurlijkheid, hun zoeken naar en vinden van sobere en toch grote schoonheid; hun afkeer van cliché en retoriek. Dingen waar de Nederlandse aard toch wel zeer vatbaar voor was en waarnaar men meer en meer weer was gaan verlangen onder het regime der romantiek. Langs drie wegen waren de als componenten voor de 'geest der eeuw' bestemde richtingen, in hun opkomst vertraagd door de lange duur der romantische school, tenslotte toch nog in Nederland binnengekomen, toen de eeuw al naar het einde neigde: de schilderkunst uit Barbizon, via Parijs en Brussel, vooral naar Den Haag; de poëzie uit Engeland, vooral naar Amsterdam, en de romankunst uit het zuiden, Frankrijk en België, ook allereerst naar Den Haag. En ten leste vloeiden ze toch nog samen: in De Nieuwe Gids van 1885 en volgende jaren.

We moeten hier alvast even wijzen op da Amsterdamse Academie van Beeldende Kunsten, die in de tachtiger jaren een artistieke jeunesse dorée tot zich trok als nimmer tevoren, welke in de moderne litteratuur zwolg zoals de schilders van de Haagse School dat al een tijd hadden gedaan en nog deden. Dom Willibrord Verkade verhaalt in zijn *Van ongebondenheid en heilige banden* dat hij in de zomer van 1885, nog op de handelsschool, reeds schilderles kreeg van Haverman en Sensier's leven van Millet las. Weldra ging hij naar de Academie. 'Toen kwamen de romans van Daudet aan de beurt, gevolgd door die van Balzac, Flaubert, Zola, de Goncourt, Turgenief, Dostojewski en Tolstoi, ten slotte Huysmans.' Van belang is ook zijn uitspraak dat hem in door en door naturalistisch werk als *Madame Bovary* en *Germinie Lacerteux* menige passage trof 'vol echt katholieke menschelijkheid, van zoo weldoende warmte en alles omvattende algemeenheid', gelijk hij in zijn Hollandse omgeving nooit had gevonden (2de druk, pp. 33-34). Als aanhanger van naturalisme en impressionisme trok hij vervolgens naar Parijs, waar hij zich bij het opkomende symbolisme aansloot.

De Amsterdamse universiteit
IX

Brugmans wijst er in *De Geschiedenis van Amsterdam van 1795 tot den tegenwoordigen tijd* (dat als ondertitel 'Het Nieuwe Amsterdam' voert) op pagina 225 op, dat de sedert 1870 ingezette algemene welvaart de liberale landsregering zowel als het liberale stadsbestuur van Amsterdam de overtuiging gaf dat zij op de goede weg waren met de gevolgde politiek, waartoe behoorde de krachtige bevordering van het openbaar onderwijs over de gehele linie. 'Het is in deze jaren, dat de universiteit werd opgebouwd'. Inderdaad, raadpleegt men de Amsterdamse Studentenalmanak uit die tijd, dan vindt men daar met instemming vermeld dat in 1876 het Athenaeum 'de rechten eener Universiteit verkreeg', doch onmiddellijk zichtbaar effect had dit toch niet: bedroeg het aantal ingeschrevenen 1874-'75: 362 (waarvan 272 medische, d.w.z. enkele civiele en voor het overige militaire), voor 1875-'76 daalde het totale aantal tot 345, om voor 1876-'77 te stijgen tot 399, waarvan evenwel 321 medisch, dus een kleine achteruitgang (van 12) bij de niet-medische vergeleken bij twee jaar daarvóór. Voor 1877-'78 daalt het aantal niet-medische nog weer met 7, en dat in het jaar dat de litterarische en filosofische faculteit van twee op zes hoogleraren wordt gebracht, en het jaar daarna van zes op acht. Maar voor 1878-'79 is het getal ingeschrevenen tot 484 geklommen, voor 1880-'81 tot 597 (en onder de 337 medische overheersen de civiele nu met 222) en zo telt de universiteit tegen 1885 bijna 700 ingeschrevenen. De opgang zette in, toen in 1870 het geneeskundig onderwijs er grondig werd gereorganiseerd.

Van zulk een opgewekt academisch leven zou men de afspiegeling moeten kunnen zien in de jaarlijkse almanak, en wij hebben die van 1870 tot en met 1886 doorgenomen. Het resultaat viel in het algemeen niet mee; de rubriek mengelwerk stond op erg ouderwets peil; navolging van Duitse romantische dichters was er schering en inslag, in het gunstigste geval van Heine, de poëzie lief en huiselijk. Totdat in het boekje voor 1877 ineens een gedicht trof, dat in verschillende opzichten een voorganger lijkt van Gorter's *Mei*. Om het afwijkende wilde de onbekende maker - in

de lijst van corpsleden vonden we als enige die naderhand als litterator bekend werd Aletrino - zijn poging blijkbaar niet als geheel serieus lanceren; na een inzet van natuurbeschrijving neemt het gedicht de wending van een anekdote betreffende een incident dat zich op een college had voorgedaan. Dit is het nieuwe geluid, ongemeen zuiver en bekoorlijk voor 1877:

't Is middag aan de stranden van 't meer Tschad
En blaakrend ligt de loome krokodil
Aan d'oever op den modder, en vertoont
Geen onderscheid van kleur, maar spiegelt toch
Zijn vormen statig af op 't donkre blauw
Dat van den heldren hemel wordt weerkaatst
Door 't onbewogen water. Meer op zij
Vertoont zich schooner nog van vorm en kleur
Een troep flamingo's, tegen 't frissche groen
Uitstekend der papyrus, en wijl d'een
Zich wascht en plast en 't water klaatren doet,
Zoekt d'ander voedsel met gedoken kop
En als het ware tripplend op de maat:
Terwijl een derde met zijn vleugelen klept,
En 't lichte rose dat hen allen kleurt
Verbleeken doet bij 't gloeiend rood en 't zwart
Dat hij ten toon spreidt. Even verder op
Verheft zich nu en dan een donkre kop
Nauw boven 't spiegelgladde vlak van 't meer
En blaast met schor geluid een stofwolk op
Van ingezwolgen water, snuift dan lang
De frissche lucht met volle teugen in
En duikt en zoekt in 't diepst van 't diepe meer
En koelt' en frischheid.
Maar wie koelte zoekt,
Die schare niet, die in de schaduw zit
Van een mimosa die zijn fijne blad
Wijd uitbreidt boven d'aarde, want een kring
Is 't die zich dicht opeen verzameld heeft
Van jongens en van meisjes rond een man
Die in hun midden staat en spreekt een taal
Die moeilijk zij begrijpen. Hun gezicht
Duidt sterk gespannen aandacht duidlijk aan.

Mag de aanvangstrofe herinneren aan het laat-zeventiende-eeuwse ‘Te middernacht, bij zoete zomertijd / Zag Veldenrijk de blanke en volle maan’ ... (op het college in kwestie werd juist Poot behandeld), het is duidelijk dat de merkwaardige jonge dichter de Engelsen die het nieuwe brachten

heeft gelezen en door en door in zich opgenomen, blijkens de zuivere natuurbeelden (Gorter's ‘Nijlflamingo’), het gevoel voor de schone klank van weinig gebezigde uitheemse woorden als flamingo, papyrus, mimosa (en verderop in het gedicht nog enkele andere); en het klankrijk laten uitvloeien van de zin nadat die is overgelopen (Door 't onbewogen water. Uitstekend der papyrus. Dat hij ten toon spreidt. Van ingezwolgen water. Wijd uitbreidt boven d'aarde). Terwijl de constructie ‘Die moeilijk zij begrijpen’ bij Arij Prins behoort. Spreekt Gorter op pagina 9 van de *Mei* later van:

Als zilver en zwart vilt en pelterij
Ver uit Siberisch Rusland...

... hier, in 1877, heeft men een overeenkomstig gebruikmaken van de poëzie die er kan liggen in een vreemde naam:

De Senegal haar stofgoud zeewaarts voert
Tot waar voorheen 't graniet verzonk in zee
Van 't vruchtbre Madagascar...

Een ongewone aanblik, deze dichtproeve tussen de flauwe rijmpjes van heel deze rij boekjes, en onmiskenbare invloed van Keats, diens leermeester Leigh Hunt of Shelley. Hunt, in zijn sonnet *To the Nile*, heeft daar een enjambement dat uitloopt met: ... Of high Sesostris.

Niets is geheel nieuw, en uiteraard biedt nog oudere litteratuur wel voorproefjes van deze wijze van dichten. In Nederland is in de zeventiende eeuw de sterk onder Franse invloed staande Focquenbroch weemoedig charmant met zijn exotische klanken in zijn verzen van de kust van Guinee. Maar, merkwaardig genoeg, vertoont dan juist verschillende dichtkunst van minder belang de gelukkige combinatie van bekoorlijke aardrijkskundige namen en overlopende regels. Met name in de talrijke lijk- en lofdichten met hun jambische hypercatalectische trimeter, telkens gevolgd door jambische trimeter, treft men én het, min of meer toevallig, poëtisch aanwenden van eigennamen en uitheemse woorden aan, én van zulke aardige enjambementen. De bewonderaar van het classicistische (en afwijzend tegenover het uitbeelden van de werkelijkheid staande) Andries Pels zegt zo in een dichtwerk *Gebruik en Misbruik des Tooneels*, van 1681, aangaande Rembrandt:

Die door de gansche Stad op bruggen, én op hoeken,
Op Nieuwe, en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons, Japonsche Ponjerts, bont,
En rafelkraagen, die hij schilderachtig vond...

Wat is 't een schade voor de kunst dat zich zoo braaf
Een' hand niet beter van haare ingestorte gaaf
Gediend heeft!

Slaan we na deze escapade het oog weer op de Amsterdamse Studentenalmanak.

In 1879 vinden we er een bijdrage *Geestelijke Omzwervingen in het College-Uur*, getekend Varius. In *Mijn Dagboek*, deel I, van 1 nov. 1878, van Frederik van Eeden wordt bevestigd dat deze de maker daarvan was en dat dit diens debuut in de letteren betekende.

Na 1880 doet er de door '80 in eer herstelde dichtvorm het sonnet zijn intrede (als kunst zonder waarde hier); één onbelangrijke ouderwetse rijmproeve op een schilderij van Jozef Israëls staat er. In 1882 vindt men het blijspelletje afgedrukt dat Van Eeden voor een familiefeest maakte, waarvan Kalff jr.[1] spreekt, *De Paddestoel*, zonder auteursnaam opgenomen. In 1885 levert P. een voorspel tot Paap's *Vincent Haman* van 1898, onder de titel *Intermezzo van een examenstudie*, met hele passages die volkomen in het latere boek zouden passen. Over een dictaat:

‘Dit toch bestond uit een snoeperig netjes gesystematiseerde hoeveelheid vertellinkjes over romeinsche toestanden, formules, rechtsregels, waarvan de eene duitsche “geleerde” dit, de andere dat vermoedde, en die geen enkele gissing waard waren, wijl ze op niets invloed hadden gehad en met niets ter wereld meer in verband stonden. Walty's professor had het geheel gedoopt met den weidschen titel “Systeem van het Romeinsche Recht”, en ofschoon men niet kon ontkennen, dat er hier en daar over het Romeinsche Recht iets in te lezen stond, was de behandeling dier *wetenschap* bijna geheel verdrongen door des hoogleeraars tulpenhandel in quasi wetenschappelijke anekdoten.’

Vonden we als eerste der later bij De Nieuwe Gids bekend gewordenen Aletrino onder de leden van het corps, in 1877 al, en voegde zich in 1878 Van Eeden bij hem, die later rector ervan zou zijn; in 1885, wanneer het tijdschrift het levenslicht aanschouwt, ziet men als verdere leden o.m. Boeken, Diepenbrock, Gorter en Paap. Dus niet Erens, noch de teruggetrokken levende Kloos; terwijl Verwey en Van Deyssel niet hebben gestudeerd[2] en Van der Goes

1 *Frederik van Eeden. Psychologie van den Tachtiger*, 1927, p. 43.
2 MAURITS UYLDERT vermeldt in *De Jeugd van een Dichter*, 1948, pp. 104 en 106, dat Verwey, zonder leiding bij de studie te hebben gehad, in juli 1885 staatsexamen deed maar niet slaagde.

zakenman was. Maar dank zij enige voor kunst en letteren geestdriftige intellectuelen, rondom wie kringvorming optrad, ontstond er contact tussen de creatieven onder de vele van alle zijden toegevloeide studenten en de buitenstaanders, en ook dank zij de bloei der schildersacademie, opgekomen sinds Allebé er in 1870 de grote man van werd - die aan de Parijse Ecole des Beaux Arts was opgeleid en de onbelangrijke directeur De Poorter overschaduwde - had er ook spoedig aanraking met de jonge beeldende kunstenaars plaats, voornamelijk in cafés, als de Poort van Cleve, waarvan Jan. Veth de ober voor de reeks. *Bekende Tijdgenooten* van De Amsterdammer tekende, en de Caves de France. Over de kunstacademie moge daarom nu iets volgen.

De Amsterdamse academie
X

Degenen die van oordeel zijn dat de overheid de kunst niet behoort te steunen, krijgen wel een bittere pil te slikken wanneer ze er kennis van nemen hoe de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam tot stand is gekomen. En dat wel in onze Gouden Eeuw, waarvan het nageslacht geneigd is te menen dat toen ieder man met talent zijn weg wel vond.[1]

De middeleeuwse gilden toch hadden het kunstonderwijs (in de werkplaatsen) reeds geregeld, met bepalingen omtrent toegelaten leerlingen, leertijd, proef- en meesterstukken. Toen in de nieuwere tijd het ambachtswezen meer de kant van de industrie, d.w.z. van het nijverheidsprodukt, dan van het kunstwerk uitging, deden de kunstenaars hun best los te raken van die gilden; pas in 1650 werd die afscheiding verkregen en vergunde de overheid hun dat ze zich in eigen confrerieën organiseerden. Zo kwam in 1653 te Amsterdam het St. Lucasgilde tot stand, dat van de stedelijke overheid een 'konstkamer' ter beschikking kreeg, te vullen met beelden, tekeningen en boeken op kunstgebied; het onderricht bleef men voorlopig thuis geven, in de 'leerwinkels'. Doch dat onderwijs diende onttrokken te worden aan het particuliere zakenbelang, het moest openbaar zijn, te algemenen nutte, met als grondslag de oefening in het tekenen, noodzakelijk voor alle schilders, beeldhouwers, bouwkundigen en wie zich verder op de beeldende kunsten toelegden. In elke stad ontstonden al gauw, op het voorbeeld van Amsterdam, zulke 'colleges', die zich tot stads-teken-academies ontwikkelden. Daarnaast ontwikkelden zich ook particuliere, zoals die van De Lairesse.

De Amsterdamsche Stads-teeken-academie dagtekent van 1708 en werd eerlang in het stadhuis ondergebracht. Door schenkingen groeide het aantal tekenvoorbeelden - die de kunstsmaak hielpen vormen en die nu een grote historische en artistieke waarde hebben - o.a. reeds in 1709 met de 7000 door Michel Hinloopen verzamelde gravures en in 1766 met een collectie oude tekeningen, geschonken door C. Ploos van Amstel. Deze laatste behoorde tot de zes direc-

1 We volgen hier de uiteenzetting van prof. A.J. Derkinderen in zijn *De Rijks-Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, 1908.

teuren van de Academie die in 1765 benoemd werden; als hoofddirecteur trad toen burgemeester Jonas Witsen op. Men reikte ook prijzen uit voor het beste werk. Behalve in tekenen werd er echter wel degelijk les in schilderen en bouwkunde gegeven.

In 1798 moesten alle gilden en soortgelijke corporaties worden ontbonden, maar in 1817 verscheen er een Koninklijk Besluit dat bepaalde dat er te Amsterdam en Antwerpen koninklijke academies van beeldende kunsten gevestigd zouden zijn, die te Amsterdam voor hoger zowel als voor middelbaar en lager onderwijs (die te Antwerpen was al van 1663 'koninklijk' en met het hoger onderwijs vertrouwd). Tot de zes Amsterdamse directeuren behoorde de schilder Pieneman. Ze werden door het rijk bezoldigd, dat verder een subsidie verleende en een toelage voor prijzen; de stad zelf had voor een onderdak te zorgen. Dit bleef lange tijd onvoldoende; van de 1140 aspirant-leerlingen die zich in 1822 opgaven konden er slechts 350 worden geplaatst. Toen in 1842 Delft de opleiding van bouwkundigen kreeg, ondervond de Amsterdamsche Academie daarvan de terugslag. In 1851 wilde Thorbecke - 'kunst is geen regeringszaak' - liefst het hele subsidie inhouden; alleen door een legaat kon de instelling toen blijven bestaan. Wanneer ze toen inderdaad zou zijn opgeheven, en de stad er niets voor in de plaats zou hebben gesticht, zou de machtige opbloei ervan na 1870 onze cultuur niet hebben verrijkt, en de reeks talenten die daar tot ontplooiing zijn gekomen zouden hun heil elders hebben gezocht, in den vreemde, dan wel thuis de hoogte niet hebben bereikt waartoe ze kwamen. De Antwerpsche Academie, met een heel andere traditie, bleef heel lang 'romantisch' - Thijs Maris was verbitterd over de daar verloren tijd, terwijl Jozef Israëls altijd met lof over de Amsterdamse heeft gesproken - maar Antwerpen werd door de Belgische regering en ook door de katholieke kerk zeer gesteund met opdrachten voor gebouwen. De Amsterdamse jongeren zouden daar niet tot hun recht zijn gekomen. We spreken niet van de Haagse Academie, die, ondanks de omstandigheid dat de residentie de hele negentiende eeuw door een schilderscentrum was, niet heeft uitgeblonken en maar weinig heeft bijgedragen tot de opkomst van de Haagse School.

Doordat Amsterdam de regering in 1868 een soort ultimatum stelde, moest de volksvertegenwoordiging over het al of niet voortbestaan van de Academie beslissen - ook toen voelde de regering het meest voor opheffing - maar het parlement verlangde voortzetting, en zo werd de instelling het jaar daarop geheel en al een rijksacademie. Weliswaar

slechts met vijf hoogleraren, waarvan de weinig belangrijke prof. De Poorter de leiding had, maar tot hen behoorde toch ook de uitmuntende Allebé, die tekenles gaf. Voor schilderen was er B. Wijnveld; in 1872 benoemde men de theoreticus dr Carl Lemcke voor esthetica en kunstgeschiedenis, in 1876 werd deze opgevolgd door Alberdingk Thijm. In 1883 werd de Prix de Rome ingesteld (en in 1884 toegekend aan Jac. van Looy en J. Dunselman); het is wel merkwaardig dat men als leden van de jury's van 1884 tot 1890 de romanticus Rochussen aantreft, van 1894 tot 1906 nog dr Cuypers (maar ook Berlage), van 1895 tot 1901 nog Jozef Israëls, Mesdag en Bisschop, in 1904 en 1907 nog Willem Maris. Namen die men niet verwacht bij de sedert 1880 en vooral sinds 1890 zo ‘moderne’ Amsterdamse academisten. Auguste Allebé, die in 1880 directeur werd, zelf bekwaam etser, drukte tot 1 october 1906 echter zijn stempel op het instituut, waar hij de beoefening van het aquarelleren, pentekenen en etsen in zwang bracht.

Allebé was in 1855 reeds leerling van de Amsterdamse en Antwerpse academies geweest, in 1857 keerde hij naar Amsterdam terug en werd er op de school onderscheiden. Zijn verblijf te Parijs in 1858 werd hoogst belangrijk voor hem. Zowel op de Ecole des Beaux Arts als in de praktijk bij de vermaarde Mouilleron kreeg hij onderricht in het lithograferen, welke kunst na het jaar 1850 in Frankrijk een hoge vlucht had genomen (terwijl bij ons het graveren veel meer beoefend was); hij werkte ook in het Louvre, zag de Barbizonners, die hij zeer ging waarderen, en Fantin Latour nam hem mee naar het atelier van Courbet, wiens opvattingen eveneens veel indruk op hem maakten. Zo kwam Allebé in zijn stad terug, bevrucht door de kunst en de geest van het zuiden, die beide wel sterk afstaken bij de zo ‘historische’ opvattingen aan de Kon. Academie. Hij legde zich nu ten volle op de lithografie toe, en Jan Veth heeft de sprekende, levende weergave van G. Kolff (de stichter van Kolff & Co. te Batavia) van 1860 het mooiste genoemd wat de Nederlandse portretkunst ooit heeft opgeleverd. Van 1868 tot 1870 werkte Allebé te Brussel, waar men hem als leraar aan de Amsterdamsche Academie riep. Nauwelijks trad hij als directeur op, in 1880, of de meestbelovende leerlingen stichtten er de vereniging St. Lucas, onder Witsen, waardoor de belangstelling voor de moderne kunst aangewakkerd werd. In 1884 kwam er op initiatief van Jan Veth de Nederlandsche Etsclub tot stand, die veel bereikt heeft, o.a. dat Witsen zijn etsen van Londen maakte, Bauer zijn Oosterse verbeeldingen uit Constantinopel, Hoytema zijn vogels, Derkinderen zijn monumentale boekversieringen

en Dijsselhof zijn sierkunst. Voorts volgde hieruit in de twintigste eeuw de indrukwekkende ontwikkeling van onze grafische kunsten.

Nadat de instelling in 1869 dus Rijksacademie was geworden, lieten zich voor de leergang 1870 acht nieuwe adepten inschrijven. Het jaar daarop kwamen er vijfentwintig bij, in 1872 maar weer acht, in 1873 evenwel zevenentwintig, etc. Letten we op de namen der ingeschrevenen, dan zien we in laatstgenoemd jaar Thérèse Schwartze verschijnen, in 1874 H.P. Berlage en H.J. Haverman, in 1876 Wally Moes, W.B. Tholen, J. Voerman, W.A. Witsen en J. Wijsmuller (alsmede Van Gogh's vriend A.G.A. van Rappard); in 1877 Jac. van Looy, in 1878 J.E. Karsen en M.W. van der Valk, in 1880 A.J. der Kinderen,[1] J.T. Toorop en J.P. Veth, in 1881 Etha Fles en Mej. G.H. Marius, in 1882 Suze Robertson, in 1883 F. Hart Nibbrig, in 1885 R.N. Roland Holst en G.H. Breitner. We zien hier in welk een kring van talenten De Nieuwe Gids ontstond - ten dele nog uitlopers van de Haagse School, maar grotendeels de aanstaande totstandbrengers van de Amsterdamse School - en we geven ook voor de eerstvolgende jaren nog enkele namen.

In 1886 worden Isaac Israëls en S. Moulijn ingeschreven, in 1887 verschijnt Jan Verkade, in 1889 vindt men er P. Dupont en A.M. Gorter, in 1890 Theo Molkenboer en Martin Monnickendam, in 1892 K.P.C. de Bazel, P.C. Mondriaan en P.T. van Wijngaerdt, in 1893 de dames M.E.G. Ansingh en J.J. Ritsema, in 1894 Georg Rueter. Op dat ogenblik eindigt de grootheid van De Nieuwe Gids; de zelfstandig geworden leerlingen van de Amsterdamsche Academie zullen sindsdien veel hebben aan De Kroniek, van Tak, zowel om er hun werk in te doen reproduceren als om er zich in woorden te uiten en aldus een geestelijke wisselwerking te doen ontstaan.

1 Deze spelde een tijdlang zijn naam Derkinderen; daarna weer der Kinderen of Der Kinderen. Men zie hiervoor ook EDUARD REESER, *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten*, deel I, 1962, pp. 529-530.

Het merkwaardige jaar 1879
XI

Wanneer Prinsen zegt dat tegen tachtig de nieuwe litteraire beweging in Nederland op gang komt en er aan alle kanten jonge krachten beginnen te werken - gelijk we in de inleiding aanhaalden - is het onze indruk dat hij er zich nauwelijks rekenschap van geeft welke krachten dit precies waren, terwijl hij stellig de medewerking van verschillende ouderen tot stimulering van dit nieuwe over het hoofd ziet. Gelijk hij zich ook ternauwernood bewust zal zijn geweest dat reeds het jaar 1879 een opvallend gelijktijdig optreden van de brengers van het nieuwe te zien geeft. Het kwantum bij ons 'niemals dagewesenes' is zelfs zó groot, dat dat van het 'revolutiejaar' 1885, dat van de stichting van De Nieuwe Gids, er schamel bij aandoet, wel te verstaan wat het aandeel geheel en al nieuwe geluiden voor de Nederlandse oren van die jaren betreft. Men heeft in de oprichting van het tijdschrift dan ook meer een consolidatie, een doen samenvloeien van kleinere stromen, te zien dan het aanboren van een geheel nieuwe bron; veel meer een gevolg dan een oorsprong van het nieuwe. Stuiveling is zelfs zo ver gegaan, uit te spreken dat ook zonder De Nieuwe Gids de Tachtigers tot hun recht zouden zijn gekomen en wellicht de bloei over breder terrein nog zouden hebben bevorderd, in verschillende organen naast elkander, en hem aldus aanzienlijk meer op onze gehele cultuur zouden hebben doen inwerken.[1]

Zoals we reeds aangaven plaatste Busken Huet zijn eind 1878 gehouden voordracht over letterkundige voortbrengselen (waaronder die van Keats) in maart en april 1879 in het maandblad Nederland.

Van Potgieter werd er dit jaar *Studiën en Schetsen* I, met hoge lof voor Shelley, gepubliceerd.

Jan ten Brink gaf zijn boek *Emile Zola* uit. Dit waren buiten de vier artikelen *Een letterkundige Herkules*, van 1877, nog bijna evenveel bladzijden over de eerste zes delen der Rougon-Macquart-serie. (In 1884 zag hiervan een, ook weer bijgewerkte, tweede uitgave in boekvorm het licht). De Kinder-Courant (nota bene) van Het Nieuws van den Dag gaf dit jaar 1879 in vertaling een stuk uit Zola's *L'Assommoir*.

1 G. STUIVELING, *De Briefwisseling Vosmaer-Kloos*, 1939, p. 40.

Pierson leverde in het Algemeen Handelsblad, waarvan Charles Boissevain de hoofdredacteur was[1], een bestrijding van Schaepman's retorica; niet zo virtuoos als de jonge Van Deyssel in 1884 het Schaepman's esthetica zou doen - dat deze jongere van de geste van zijn voorganger op de hoogte was blijkt uit zijn aanduiding in de *Verzamelde Opstellen* II, p. 95 - en niet zo goedmoedig-honend als Kloos het in 1886 zou doen drukte Pierson zich uit, doch toch zodanig dat hij er zich vijanden door maakte.

Marcellus Emants bracht *Lilith* uit - waarmee Verwey zijn *Inleiding tot de Nieuwe Nederlandsche Dichtkunst* naderhand opende (vierde druk, p. 14) - en Boissevain, die zich toch als een bewonderaar van Shelley had doen kennen, viel hem erover aan. De voortreffelijke beschrijvingen en zeer schone verzen prees hij erin maar de intrige, die afwijkt van de bijbelse voorstelling (doch die ... gebaseerd is op een waarschijnlijk wel even oude andere overlevering) noemde hij niet meer of minder dan ‘gemeen’; de taak van de dichter was zijns inziens te zorgen voor een ‘everlasting consolation’. Aan het eind knoopte hij zelfs een waarschuwing tegen het nieuwmalthusianisme van Van Houten vast aan zijn filippica. Kloos, als Q.N., koos Emants' zijde in De Nederlandsche Spectator. Boissevain voelde het naturalisme in, onder of achter dit dichtwerk - wellicht mede na het kennisnemen van des schrijvers betoog over ‘Schoonheid’ in De Banier van datzelfde jaar en zijn bundel *Een Drietal Novellen* met de inleiding - Emants diende het kritiekwezen scherp van repliek in de Nieuwe Rotterdamsche Courant, waar hij de bedoelingen van het naturalisme toelichtte, nadat men er zijn werk had afgekeurd. Dingen altemaal die bij het in geestelijke zaken belangstellende publiek van die dagen wel de aandacht trokken.

Perk leerde die zomer in de Ardennen Mathilde kennen, die hem in zeer korte tijd een honderdtal sonnetten uit de pen deed vloeien; nadat hij zich reeds geruime tijd in het genre geoefend had, sterk geïnspireerd door de terzinen van Dante's hoofdwerk en de sonnetten van diens *Vita Nuova* en Petrarca's *Laura*, die hij in Duitse vertaling had gelezen. (Prinsen, in De Beweging van 1906, heeft echter op grote overeenkomst met Sidney's sonnettenkrans *Astrophel and Stella* gewezen bij Perk's *Mathilde*.)

W.W. van Lennep tenslotte droeg in besloten kring zijn bewerking van Keats' *Hyperion* voor, waarvan Perk als ook toegelatene een exemplaar ontving, dat hij aan Kloos

1 In De Gids van 1875, IV, p. 267, had deze zelf Schaepman's ‘bulderende poëzie’ al gebrandmerkt.

uitleende (en deze veel later aan Verwey). Kloos zelf had, volgens de mededeling van zijn biograaf De Raaf, die zomer van 1879 juist op eigen gelegenheid Shelley ontdekt, maar volgens eigen opgaaf al in 1878. (Zie het hoofdstuk ‘Willem Kloos’.)

Hyperion (waarbij de vertaler de klemtoon op de derde lettergreep in zijn uitgave wenst), is gedateerd augustus 1879 in het boekske van 60 pagina's en opgedragen aan de Dinsdagse vriendenkring. De vertaling is ver van letterlijk, een enkele maal het oorspronkelijke in schoonheid overtreffend, vaker echter er beneden blijvend; de vertaaldwang is een beletsel tot het schenken van eigen woordkunst gelijk Kloos, Verwey en Gorter die, door Shelley en Keats geinspireerd, zullen brengen. Naar soberheid en zuiverheid heeft men gestreefd, alle retoriek vermeden, doch over het algemeen doet het niet ‘moderner’ aan dan Vosmaer's dichtkunst. In deze trant gaat het:

‘Océanus, gij die het diepste schouwt,
En 't hoogste wikt en weegt, in uw gelaat
Lees ik verwonderd de ernstige berusting
Die van het peinzen komt: Geef gij ons hulp!’
Alzoo sprak Kronos en de God der zee,
Sophist en wijze, niet uit zuilenboog
Noch schaduw van platanen in Atheen,
Maar 't groene donker van zijn diepen vloed,
Stond op, met lokken niet meer zilt, en dus
Begon hij, in gemurmel, dat zijn tong
Had opgevangen van 't omschuimde strand:

Dieper indruk zullen zonder twijfel de passages in de geest van de volgende gemaakt hebben, zoals we naderhand bij de drie vermelde Nederlandse dichters overvloedig terugvinden:

Als wen in 't statig zomer-midnachtuur,
De hooge vroedschap van een grensloos woud,
De koningseiken, bladstil, voor 't gestarnt,
Al peinzen, en, zoo peinzend, roerloos staan,
Totdat een suizend, klimmend, vol geruisch,
Zich op hun zwijgen legt en zucht en gaat,
Alsof de gansche lucht al zwijmend week,
Zoo kwam en ging haar stem, en, suikkend, hield
Zij 't schoone, blanke voorhoofd op den grond.

W.W. van Lennep's verdienste is zeker niet het minst geweest dat hij in de aantekeningen achterin op inderdaad

moderne wijze de schoonheid van het origineel aangeeft met fragmenten uit Keats' eigen kunst.

Het is hier de plaats om bij Perk's werk stil te staan, en bij zijn beïnvloeding.

Het is onder esthetiserende litteratoren gewoonte geworden, Petrarca, Hooft en Perk in één adem te noemen (Aleida Nijland doet dit heel sterk in haar boekje over Perk), en het petrarkisme der vijftiende en zestiende eeuw in Italië en Frankrijk heeft via Marot en Ronsard inderdaad veel invloed in de Nederlanden uitgeoefend, vooral op Van der Noot en via deze weer op Hooft. Onder Doorenbos' invloed kwam Perk ertoe Hooft zeer te vereren; we zagen reeds dat Doorenbos ook bizondere studie van Petrarca had gemaakt, zonder in dezen in Nederland nu direct pionier te zijn: ‘in de kringen der officiële wetenschap staat Petrarca tussen 1800 en 1850 in hoog aanzien’.[1] Zelfs Helmers heeft hem verheerlijkt in de lierzang *De Dichter*, die dikwijls geciteerd werd; Da Costa evenzeer, in *Des Dichters Lotsbestemming*, Potgieter en Huet noemen hem meermalen, zelfs Braga doet dat, en Ten Kate heeft voor het eerst de kwintessens van de cyclus van de *Canzoniere* vertaald. Nadat in 1874 de herdenkingsfeesten te Avignon, Vaucluse en elders hadden plaats gevonden, verschenen er ook hier herdenkings-artikelen, o.a. in De Gids van 1875 door W.B.J. van Eyk. Perk was toen zestien jaar.

In 1878 debuteerde de even oud (of: even jong) als Kloos zijnde adspirant-student - op zijn verzoek van de H.B.S. genomen om te kunnen werken voor het staatsexamen - met een ouderwets gedicht *Het Scheepje* in het tijdschrift Nederland.

In 1880 bracht het weekblad De Amsterdammer, na een ernstige brand in de hoofdstad, een rijmloos gedicht van circa tachtig regels, voluit ondertekend Jacques Perk. De strekking die het heeft duidt nog volop verband met de oudere vaderlandse poëten aan, maar een zekere woordkunst wijst naar nieuwe verschieten. Als:

> *Tien zuilen wit gegloeide smook verrijzen*
> *en vlammen* (*lange fijngepunte banen gouds*)
> *omkronk'len haar en schieten drillend op*
> (*een reuzenpluim van wapperend gevedert*)
> *naar wolken waar de sterren fonkelen*.

1 CATH. YPES, *Petrarca in de Nederlandse Letterkunde*, 1934, p. 265.

In dat jaar 1880 nam ‘Nederland’ nog vijf sonnetten van zijn hand op en De Nederlandsche Spectator een viertal. In 1881 volgden er nog tien van de cyclus in Vosmaer's weekblad; in september toen schreef de redacteur over dezelfde reeks in het orgaan: ‘Ik kom rond voor mijne gebreken uit en zeg dus ook, dat ik dien geheelen Sonnettenkrans zeer schoon vind.’ Vrij onverwacht stierf Perk reeds de eerste november en toen Vosmaer daarna Kloos' *In Memoriam* plaatste, schreef hij deze jonge dichter dat hij diens bijdrage beschouwde als ‘voor onze richting een manifest, een canoniesch stuk, dat een *datum* zal stellen’.[1] Waarbij hij, Vosmaer, dus blijk gaf zowel van een deskundige als van een vooruitziende blik. Hij spoorde de ander aan, dit stuk als grondslag te nemen voor de ‘Inleiding’ bij de door hen beiden in 1882 uit te geven volledige sonnettenkrans *Mathilde*; welke laatste nogal gerevideerd verscheen, daar men Perk's werk op zijn best wilde tonen.

Hoe stellig eveneens de Engelse dichtkunst tot hem had gesproken bleek uit zijn *Iris*, door De Tijdspiegel in 1881 gepubliceerd, de navolging van Shelley's *The Cloud*.

Deze nieuwe klanken en ritmen in de Nederlandse poëzie der negentiende eeuw zetten op dat tijdstip, dus jaren vóór de stichting van De Nieuwe Gids in 1885, op verschillende plaatsen gelijktijdig in. Kloos debuteerde in 1880 met het drama *Rhodopis*, onder Grieks-klassieke invloed gedicht, in het tijdschrift Nederland - dat jaar behalve onder redactie van Jan ten Brink ook geredigeerd door Schimmel.[2] In 1881 plaatste het juist verschijnende en met veelbelovende opzet voor den dag komende, geheel litterair bedoelde, tijdschrift Astrea vijf Duitse sonnetten van Kloos' hand, ontstaan door de lectuur van Platen, en ook vier Nederlandse, gevolgd door nog eens twee in de tweede, tegelijklaatste, jaargang van het orgaan. Ook plaatste Kloos in die tijd verzen in De Nederlandsche Spectator (eveneens twee sonnetten), evenals Verwey en Van Eeden daar iets in kregen (de eerste o.a. *Mijn ziel is in mijn zangen*, door bemiddeling van Kloos, de ander o.m. *Voorjaar*, later als *De Lente* herdrukt in *Van de passielooze lelie*; *De Wonderbloem*, invloed van Shelley's *The Sensitive Plant*, van Van Eeden, werd afgedrukt in ‘Nederland’ van 1884). Interessant is het, te lezen in de briefwisseling Vosmaer-Kloos, hoe de laatste aangeeft hoe hij de Nederlandse sonnetten schreef onder inwerking van Swinburne's *Poems and Ballads*, waarbij hij verzen van deze laatste

1 *De Briefwisseling Vosmaer-Kloos*, p. 93.

2 DONKER, *Episode*, p. 109, opent het hoofdstuk ‘Kloos als Dichter’ met de zin: ‘Willem Kloos debuteerde in 1881 in Astrea.’ Op p. 119 blijkt hij evenwel de juiste toedracht te kennen.

reproduceert.[1] Het was Pierson geweest, die in 1878 in De Gids over Swinburne schreef, waarbij hij ook Shelley prees; terwijl tevoren, datzelfde jaar, Edmund Gosse in De Banier over beiden had geschreven. Niettemin heeft Kloos, die op dat tijdstip negentien jaar was, altijd volgehouden, geen kennis van die tijdschriftartikelen genomen doch Shelley op eigen gelegenheid ontdekt te hebben. Het kan niet anders, of hij moet dan ook al Swinburne uit zichzelf hebben gevonden, wat wij evenzeer in twijfel trekken.

1 STUIVELING, t.a.p., p. 159. S.P. URI, in zijn dissertatie *Arij Prins*, onderschat dus de waarde van Van Deyssel's mededeling in een brief aan Prins: dat de Amsterdamse dichters van vóór De Nieuwe Gids zijn ‘volbloed zonen van Swinburne en Shelley’; p. 79.

De culturele centra
XII

Het oudste geestelijk centrum waar sommige jongeren verschenen was Van Deyssel's ouderlijk huis te Amsterdam. Het tweede intellectuele milieu aldaar was dat van dr Doorenbos; in de jaren aan de stichting van De Nieuwe Gids voorafgaand, tot 1884, leider van de letterkundige afdeling van dat weekblad, was hij ook door deze relatie van belang. Het derde het gezelschap Flanor, uit sympathie voor Vosmaer, die onder dit pseudoniem in het Haagse intellectuele weekblad, De Nederlandsche Spectator, schreef, zo gedoopt en die in dat orgaan de eerste onrijpe vruchten van verschillende der Amsterdamse jongeren, leden van de club, opnam. Het vierde de kring van Vosmaer zelf, met wie men voornamelijk in briefwisseling stond. En tenslotte dat van de redacteur van het maandblad Nederland, Ten Brink, eer deze in 1884 het leraarschap aan de Haagse hogere burgerschool met de functie van hoogleraar in de Nederlandse letteren te Leiden verwisselde, en uit welk milieu dat van Kolff met Arij Prins en Netscher voortkwam. Bij dit alles valt nog aan te stippen, dat er gaandeweg ook in enige toenmaals bekende cafés in de hoofd- en in de hofstad kringen ontstonden waar druk gedisputeerd werd, naar het Parijse voorbeeld, over kunst en letteren van de dag en waar de schrijvers in contact met de schilders kwamen. Vlak na de oprichting van De Nieuwe Gids verdween dat Haagse spirituele leven door het verhuizen van de er deel aan gehad hebbenden; enige schilders vestigden zich toen in Amsterdam omdat daar toen een nieuwe schilderschool opkwam, de Amsterdamse genoemd tegenover de Haagse en die nauwe banden met De Nieuwe Gids ging onderhouden en nadien De Kroniek tot bloei zou brengen.

De kring van Alberdingk Thijm, waar Perk kwam, en later Kloos, Verwey en soms Erens, is eigenlijk die van de donderdagavonden, gelijk Thijm's zoon meedeelt in de studie over hem (onder de letters A.J. gepubliceerd in 1893, vier jaar na Thijm's dood), en waar, althans ten tijde van Perk, de predikantszoon, nogal over religie werd gesproken, waardoor het deze jonge dichter er al spoedig niet meer beviel. Het was de kring van dinsdags om de veertien dagen, waaruit iets belangrijks voor de Beweging van Tachtig voort-

kwam (de bekendmaking van Keats), juist de nog meer ‘ouderwetse’, omstreeks 1870 gesticht als herenkransje en waarvan o.a. deel uitmaakten: mr Warner van Lennep, mr J.C. de Marez Oyens (door wie Perk's vader de *Mathilde* had willen doen uitgeven), de toneelcriticus H.J. Rössing van het begin 1870 opgerichte Het Nieuws van den Dag en de oudheidkundige mr A.D. de Vries. Op pagina 181 schetst Van Deyssel aldus de voorkeur van dit clubje:

‘Onder de bezieling van zijne bewondering en geholpen ook door de uitgebreide kennis van De Vries, was dit gezelschap met de zeventiende-eeuwers op een zeldzaam vertrouwelijken voet geraakt. Nu en dan was 't of de leden van den Muyderkring tijdgenooten van deze heeren waren, zoo precies wist men waar Roemer Visscher op zekeren dag geweest was, wanneer de weduwe Kromballichs bij Huygens gelogeerd had en op welk uur van de dag Anna Vondel kousen pleegde te zitten breien.’

Hun liefde voor dat verleden vormde welhaast een tegenhanger van die van Hofdijk voor een ander deel der Gouden Eeuw, welke romantische dichter ook tot de geregelde bezoekers van Thijm behoorde. Op bladzijde 222 vertelt A.J. van die figuur:

‘Zoo was hij ook in 't groot verknocht en trouw aan het grootsch verleden van zijn geboortegrond en de helden der Vaderlandsche Historie, zoo beminde hij de Hollandsche natuur met eene jaloersche genegenheid. Hij vond zijn eigen land het mooist en de Historie van dat land eene Historie-rol zoo roemrijk als geen ander land kon overleggen. Die helden van vorige eeuwen, zooals de geschiedschrijvers en de volksoverlevering ze hebben geïdealiseerd, leefden in zijn verbeelding als de helden der prentenboeken in de verbeelding van een kind. Blauwbaard, de Gelaarsde-Kat, Rood-Kapje en Klein-Duimpje, wat die zijn voor het kind, dat waren voor Hofdijk: Willem van Oranje, Prins Maurits, Tromp en De Ruyter.’

Men begrijpt, dat er van deze kring(en) nu niet veel invloed op de jongeren zal zijn uitgegaan, gezien hun later werk, tenzij op Verwey, en wel inzake Vondel, Dante en Potgieter, waarbij we buiten beschouwing laten de mogelijke, meer negatieve dan positieve, invloed op Thijm's vroegrijp zoontje dat al spoedig aan de bijeenkomsten mocht deelnemen; wat de inwerking van Thijm zelf op Van Deyssel betreft, daar spreken we nader over in ons hoofdstuk XIX. De

vader was een bizondere Vondelminnaar, droomde dikwijls in gesprek met ‘de prins onzer dichters’ te zijn, en leefde in het vertrouwen, na zijn sterven terstond door Vondel begroet te zullen worden. Bewondering voor Hooft en Potgieter (met welke laatste hij tot aan diens dood geregeld had verkeerd) sloot daar bij aan. Perk, de oudste der jongeren en die van hen het eerst en het meest contact met Thijm's milieu onderhield (en van wie men mag vermoeden, gezien de briefwisseling met Vosmaer, dat hij, ware hij niet in 1881 reeds overleden, niet lang een Tachtiger zou zijn gebleven), ontving door deze relatie, evenals Vosmaer, een exemplaar van de privé-druk van de Nederlandse *Hyperion* en leende het aan Kloos uit, naar uit de correspondentie met deze laatste blijkt, en deze veel later aan Verwey (die in 1879, het jaar van de voordracht, nog maar veertien was). Jacques Perk's sympathie voor Hooft kan door Thijm's kring versterkt zijn, hij vond evenwel in dr Doorenbos een mentor die hem speciaal op de kunst van de drost van Muiden wees.

Perk zowel als Verwey heeft uit dankbaarheid gedichten aan dr W. Doorenbos opgedragen; Perk zijn *De Schim van P.C. Hooft*, ter gelegenheid van het vieren van 's dichters geboorte vóór drie eeuwen, in 1881. Doorenbos huldigde Hooft toen in een brochure met de veelzeggende zin: ‘De schoonheid komt weer in eere’, Ofschoon classicus, interesseerde hij zich sterk voor de nieuwe geschiedenis en nieuwe letteren (hij schreef ook een *Handleiding tot de Geschiedenis der Letterkunde*) en vestigde zich, na als gymnasiumrector te Zaandam en te Winschoten te zijn opgetreden, in 1862 in Den Haag, waar hij in 1865 medewerker aan De Nederlandsche Spectator werd, na het overlijden van Bakhuizen van den Brink. Datzelfde jaar ondervond Doorenbos de teleurstelling dat hij gepasseerd werd toen er een vacature was voor de functie van hoogleraar in de geschiedenis aan het Amsterdamse Athenaeum; kort daarna wees Thorbecke hem op de te bezetten plaats van leraar in de geschiedenis aan de Amsterdamse H.B.S., in welke positie hij niet alleen de litteraire smaak, maar vooral ook onderscheidingsvermogen en kritische zin van zijn leerlingen (Perk, Kloos, Verwey, Van der Goes) moet hebben bevorderd, scherp kritisch als hij zich placht uit te laten. Wij lezen[1] hoe hij in de klas een leerboek gebruikte dat hij slecht vond, en op de vraag waarom hij dan geen ander nam, antwoordde: ‘Bij een degelijk boek wijst men op de grootheid van de schrijver en de voortreffelijkheid van de inhoud; in het tegenovergestelde geval op de onnoozelheid van de

1 ELISE A. HAIGHTON, *Dr. Willem Doorenbos*, 1906, p. 57.

auteur en de onbeduidendheid van het meegedeelde.'

Wellicht ziet men de uitwerking daarvan bij Perk, die op zijn zeventiende jaar in een schriftelijk betoog over de taalleraren op school een merkwaardige passage heeft.[1] Indien hij de vermogens van een Multatuli of Van Vloten bezat, zegt hij, zou hij ze 'trachten te vernietigen door mijn geest, te vergiftigen door mijne bitterheid, ja, ik zou hen gillend mijne smaadgalmen naar den kop slingeren en ze roosteren in het ziedende vuur mijner vlammende verontwaardiging. De bliksemende dolken van mijn vernuft zouden ze rijgen aan de moederaarde, ze spietsen in hun doodkist. Ik zou ze geeselen, dat mijn pen ervan kermde en had ik ze physiek in mijn macht, ik zou wraak oefenen door ze te worgen met vuile schapestaarten...' etc.

Dit in 1876, vele jaren eer Van Deyssel iets in deze geest laat horen ... het is zeker merkwaardig.

Zijn Perk en Verwey Doorenbos openlijk dankbaar geweest voor hun vorming, Kloos (die bovendien voor het zgn. staatsexamen door hem werd opgeleid) heeft beïnvloeding steeds ontkend - diens spreekbuis, De Raaf, verklaart bijvoorbeeld: 'Toch heeft geen van de leeraars zijn persoonlijkheid meer dan gewoon kunnen beïnvloeden'[2] - doch de systematische bestudering van Kloos' uitingen leert ons voorzichtig te zijn, daar we allengs de indruk krijgen dat het er hem even systematisch om te doen is inwerking van anderen op zichzelf te ontkennen.

Van der Goes tenslotte, die in De Amsterdammer toneel versloeg, later aan de Tooneelschool les gaf en in De Nieuwe Gids voor een betere opleiding van de toneelspelers pleitte, moet deze voorliefde aangewakkerd hebben gekregen door Doorenbos, die hem Shakespeare leerde kennen.[3]

Doorenbos, bij wie men des zondagsavonds aan huis kwam, was de man die alle latere Nieuwe Gids-redacteuren, op Van Eeden na (die er niet aan meewerkte, en deze zou juist eenmaal redacteur van het weekblad worden) de lange smalle kolommen van De Amsterdammer vóór 1884 binnenleidde, die de jonge dichters bij Vosmaer van De Nederlandsche Spectator introduceerde en ook bij 'Nederland', waar Schimmel in 1880 als redacteur aan Ten Brink was toegevoegd.[4] Doorenbos bleef leider van de letterkundige afdeling van

1 BETSY PERK, *Jacques Perk geschetst voor 't jonge Nederland der XXe eeuw*, 1902, pp. 37/38.
2 *Willem Kloos. De Mensch, de Dichter, de Kritikus*, 1934, p. 5. DONKER, *Episode*, p. 31, vergeet Kloos als leerling te noemen.
3 ERENS, *Vervlogen Jaren*, ed. Prick 1958, p. 196.
4 Doorenbos bemiddelde bij Schimmel ook voor Kloos (DE RAAF, *Willem Kloos*, p. 17 noot).

De Amsterdammer tot 1884, in welk jaar hij aftrad (wegens een meningsverschil met de andere redacteuren over het plaatsen van werk van jongeren) en, zich wederom gepasseerd achtend, ditmaal door de benoeming van Ten Brink te Leiden, en mede voor het onderwijs van zijn kinderen, dat te Brussel kosteloos was, naar België vertrok. Later vestigde hij zich weer in de residentie. Na in 1880 Perk en Kloos al eens in hun vakantieverblijf in de Ardennen te hebben opgezocht, woonde de laatste in 1882 enige maanden bij Doorenbos te Brussel, toen hij zich aldus aan het dienen bij de schutterij onttrok.[1] Wij wijden een apart hoofdstuk aan het weekblad De Amsterdammer en wijzen er dan op hoe de oude leraar Ten Brink van repliek diende toen die op de Amsterdamse jongeren afgaf (en zich de woordspeling Clootz op de naam van een hunner veroorloofde). In het eerste nummer van De Nieuwe Gids droeg Doorenbos een (kleurloos) artikel bij om zijn welgezindheid te tonen; later, na de débâcle der jaren negentig, was hij het die Paap's satire op de Tachtigers als psychologisch waardevol prees.

Heeft Kloos omstreeks dat tijdstip, toen hij alleenstond, nog eens een gedicht aan zijn oude leermeester opgedragen, Verwey had hem tevoren, in 1889, reeds verloochend. Toen toch herdrukte deze zijn *Verzamelde Gedichten*, en liet daaruit dit sonnet aan dr W. Doorenbos weg, dat gestaan had in *Persephone en Andere Gedichten*:

Eer op dit boek der menschen oog zal staren,
Wil ik mijn handen leggen in uw handen,
Als toen mijn lippen zich het eerst vermanden
U te bekennen, wat mijn droomen waren.

En 'k wil gedenken, hoe voor weinig jaren
Gij 't eerst mij heenweest naar die schoone landen,
Waar schoonen Goden aller offers brandden,
Met zang en dans en spel van gouden snaren.

Ik was een kind en wist niet wat ik wilde,
Maar zocht naar één ziel onder al die velen,
Met wie 'k, als met een kind, mijn droom kon deelen,

Zonder de vrees, dat ik dien droom verspilde.
En gij waart mij de goede, rijke, milde,
Die mij begreep en mijn verlangen stilde.

Dit getuigenis zegt voldoende welk een grote invloed

1 DE RAAF, t.a.p., p. 33.

Doorenbos op de jeugdige gemoederen heeft gehad. Maar gelijk Kloos naderhand inzake Platen, werd Verwey later blijkbaar liever niet aan die periode van afhankelijkheid herinnerd.

Mr Vosmaer heeft met Perk nogal, met Kloos nogal veel, en ook met Paap, Van Eeden en Verwey, die eveneens aan zijn blad kopij toezonden, gecorrespondeerd; waardoor het mogelijk is een blik te slaan in hun jonge gemoederen en geesten, voor zover de gewisselde brieven openbaar zijn gemaakt. Men krijgt eruit te zien dat de waardevolle onder Perk's nog niet bij zijn leven gepubliceerde gedichten stellig zouden zijn uitgegeven ook zonder de hulp van Kloos (die het nadien heeft doen voorkomen alsof daar zonder hem geen sprake van zou zijn geweest), terwijl hij, Kloos, in zijn brieven heel wat meer eerbied voor Vosmaer's capaciteiten toont te hebben dan later het geval was, vooral nadat de leider van De Nederlandsche Spectator in 1888 was overleden.

Vosmaer interesseerde zich tevens voor Emant's blad De Banier, dat van 1875 tot 1880 bestond, en plaatste daarin een artikel, in 1877, met de eis, door De Nieuwe Gids'ers ook te stellen, dat vorm en inhoud één zijn.[1]

'In den kunstenaar zoomin als in zijn werk wil ik vorm en inhoud scheiden,' schreef hij (p. 6 *Een Zaaier*).[2] Willem Paap liet hij dit ook in De Nederlandsche Spectator verkondigen, en toen in 1882 Vosmaer's Griekse idylle *Nanno* het licht zag, behandelde Paap - die in de letteren studeerde eer hij tot de rechten overging - dat werk in drie lange artikelen in het Amsterdamse weekblad onder het ostentatieve opschrift: 'Vorm en Inhoud zijn Een.' (De overeenkomst tussen *Nanno* en Kloos' *Rhodopis* en *Sappho* wijst, ondanks ontkenning van laatstgenoemde dichter, op verwantschap tussen hem en Vosmaer, bij wiens leven Kloos heeft geschreven, in 1885, herdrukt in de *Veertien Jaar*, dat van de zes 'duur-

1 STUIVELING meent, in *De Briefwisseling Vosmaer-Perk*, 1938, p. 10, dat Vosmaer dit beginsel hier voor het eerst noemde, terwijl hij over het hoofd ziet de zin in *Een Zaaier*, van 1874, een uitbreiding van een artikel in Het Vaderland. In onze inleiding is uiteengezet hoe oud dit beginsel al was.

2 DONKER, *Episode*, p. 48 zegt: 'Van Kloos nam hij [Vosmaer!] de idee der eenheid van vorm en inhoud over.' In 1874 was Kloos echter vijftien jaar oud en kende dit Amsterdamse jongetje de Hagenaar Vosmaer nog niet. Het misverstand kan berusten op een passus bij De Vooys, De Nieuwe Taalgids 1923, p. 280, waar staat dat 'vorm en inhoud zijn één' door Kloos op de voorgrond is gebracht. D.w.z. later in De Nieuwe Gids. Of lichtte Kloos Donker aldus in? (zie p. 203).

zame' werken die er toen in de laatste zes jaren waren voortgebracht in Nederland, twee van Vosmaer waren: *Amazone* en *Nanno*. Vervolgens begon Kloos onder Keats' invloed aan *Okeanos*).

Paap was ook de man die de leuze l'art pour l'art! welke de romantici tegenover de classicisten hadden aangeheven op de voorgrond plaatste; zó sterk zelfs, dat hij in de constituerende vergadering van het gezelschap Flanor, op initiatief van Van der Goes bijeengekomen, op 14 juni 1881 onmiddellijk voorstelde dat de stichting van een tijdschrift om het l'art pour l'art beginsel te propageren het doel van de vereniging zou zijn. Als naam, echter voor de club-zelf, kwam toen al 'De Nieuwe Gids' ter sprake. (M.B. Mendes da Costa, de eerste twee jaar secretaris van het gezelschap, vermeldt dit in De Nieuwe Gids van 1925, I, p. 504, *uit de notulen*; doch Kloos, die de bijeenkomst bijwoonde, herinnert zich in De Nieuwe Gids 1925, II, p. 431 dat de gedachte, een nieuw tijdschrift op te richten bij hemzelf opkwam kort na de dood van Perk in de herfst van dat jaar 1881; ongetwijfeld conform het eigen parool inzake de renaissance in de letteren in Nederland: 'In den beginne was Kloos').[1]

Buiten Van der Goes, Paap, Mendes (óók medewerker aan De Amsterdammer) en Kloos, behoorde tot de eerste leden van Flanor Frederik van Eeden; in het tweede jaar kwamen o.m. Van Looy en De Meester erbij, in het derde Van Deyssel, Haverman en Witsen; in het vierde Erens, Aletrino, Verwey en Jan Veth, in het vijfde en laatste Boeken. Aanvankelijk hielden de leden, waaronder nogal gymnasiumleraren, vooral geleerde dissertaties in de oude trant; gaandeweg werd er ook jonger werk voorgedragen. Zo door Van Eeden *Het Rijk der Wijzen* (welke dramatische idylle in 1882 in het tijdschrift Nederland verscheen, en van wie het blijspelletje *Het Sonnet* in 1883 in Amsterdam en Den Haag werd opgevoerd), *De Student Thuis* en de *Grassprietjes van Cornelis Paradijs* (toespeling op de eigen achternaam); en door Verwey *Persephone* en *Demeter*, onder invloed van Keats' *Hyperion* gedicht. Men ziet dat de hele latere Nieuwe-Gids-redactie dus in het dispuut-college Flanor al bijeen was, benevens het grootste deel der bekend geworden medewerkers aan het tijdschrift.

1 DONKER, *Episode*, p. 104, zegt dat de verwante formuleringen van Kloos inzake l'art pour l'art 'staan geheel vrij van de geschriften der Franse neo-romantici, wier werk hij destijds nog niet kende.' (De laatste toevoeging een stereotiepe uitspraak van Kloos.) Dit was ook minder nodig, doordat Paap het beginsel propageerde.

Tenslotte beschouwen we de kring van Jan ten Brink. Deze leraar aan de Haagse H.B.S. had Netscher en Couperus onder zijn leerlingen, en zijn belangstelling voor het naturalisme ging op hen over, al was het niet terstond en hevig. Netscher moest eerst een stootje in die richting ontvangen van zijn neef Van Santen Kolff, de eerste die het in Het Vaderland en in De Banier voor de Haagse School opnam en die door zijn verering van Zola Netscher in hetzelfde spoor voerde. Louis Couperus debuteerde in geheel andere richting, met gedichten in De Gids en De Nederlandsche Spectator, die invloed van Potgieter's laatste grote poëmen vertoonden (in 1884 gebundeld tot *Een Lent van Vaerzen*) en kwam pas in 1889, aanvankelijk in Het Vaderland, met de roman *Eline Vere*, geïnspireerd door Flaubert's *Madame Bovary*. Marcellus Emants, ook Hagenaar en tijdgenoot, stond met dit milieu vrijwel niet in relatie, hij was trouwens toen reeds een gevormde geest, zestien jaar ouder dan Netscher en Couperus; en zo vond ook Arij Prins, ongeveer hun leeftijdgenoot en ondanks zijn grote aandacht voor het naturalisme, zijn weg in de litteratuur buiten Ten Brink's milieu om, al verkeerde hij druk met Netscher en vooral met Kolff, de schilderkunst-criticus. De schilders gingen Prins hoger in zijn Haagse tijd, en als een relikwie bewaarde hij een prijzend briefje van de oude Israëls over zijn eerste publikatie, de naturalistische novelle *Een Buitenkansje*, in De Nederlandsche Spectator van 1884 verschenen. Eind 1885 werd het verhaal herdrukt in de bundel *Uit het Leven* - de tweede uitgave van naturalistische novellen dus, na die van Emants - spoedig gevolgd door Netscher's *Studie's naar het Naakt Model* (waarvan één schets in 1884 in Ten Brink's 'Nederland' had gestaan). Alle dus ingrijpend nieuwe uitingen en naderhand als Nieuwe Gids-kunst beschouwd, maar - als het meeste van het nieuwe van toen - buiten De Nieuwe Gids om gepubliceerd.

Ofschoon Couperus en Netscher de 17 à 18-jarige leeftijd, waarvan de eerste gewaagt in de causerie, aangehaald in onze inleiding, bereikten in 1880 à 1881, toen ze volop onder de hoede stonden van Ten Brink en deze toen zijn publikaties over Zola reeds merendeels achter de rug had, moeten ze toch langs andere weg het werk van de grote Fransman hebben leren kennen. Netscher toch, in het interview met d'Oliveira[1], verklaart ter zake: 'Mijn moeder vertelde dat Zola zoo gemeen was, en mijn neef Kolff sprak dat tegen. Dat wekte mij op, hem ook eens te gaan lezen ... Toevallig vond ik zoo den schrijver, die uitte wat ik onbewust in me

1 *De Mannen van '80 aan het woord*, 1907, p. 90.

had ... Op die wijze, en ook door Ten Brink, ben ik aan 't lezen van Zola gegaan en van zelf kwam ik toen op Flaubert, Balzac, de Goncourt's, Huysmans en de heele cénâcle van Médan.'

En zoals Netscher door Kolff werd gewekt, zo opende deze laatste ook Arij Prins de ogen voor het naturalisme. In een brief van 1884 bijvoorbeeld, waarvan Uri een fragment afdrukt[1], schrijft de criticus aangaande *Germinal* dat dan pas in de Gil Blas is beginnen te lopen:

'Alles is prachtig van schildering, dat kun je denken, en ook door het sujet zeer interessant. De "entree en matière" is weer, zooals altijd, buitengewoon mooi, zeer pittoresk in teekening en kleur bovendien; die eerste histories, die het werken buiten en voornamelijk in de mijn behandelen zijn duivelsch lastig om te lezen, door al de technische termen, die in een gewoon lexicon niet eens volledig te vinden zijn .. Een korte reminiscenz aan de "Assommoir", in den mond van Etienne, onder het koffiedrinken in de mijn, doet er mooi, aangrijpend in. Langzamerhand, heel in de verte begint de lucht al grève-zwanger te worden, maar nog niet meer dan een nauwelijks zichtbaar stipje aan den helderen gezichteinder. Men wordt van diep medelijden doordrongen met die stakkers, die een "struggle for life" als dwangarbeiders voeren. Dat 't leven onder den grond, in de eeuwige duisternis, met geheimzinnig-flauwe, doffe lantaarnlichtjes, enz. enz. den schilder Zola vrijwel gelukt is, kun je begrijpen!!!!!'

En wat later propageert hij evenzo Flaubert[2]:

'Verdiep je zoo spoedig mogelijk in het tweede deel van Flaubert's "Correspondance", dat dezer dagen is verschenen. 't Is een onbeschrijfelijk rijk en diep boek, geheel in het karakter van "Confessions" of "Mémoires", veel meer dan van brieven. De wording van "Mad. Bovary", stap voor stap, hoofdstuk voor hoofdstuk haast, komt hierin voor. Vooral niet verzuimen, hoor.'

Paap, de zo belangrijke figuur in verband met de stichting van De Nieuwe Gids, bracht de Amsterdamse jongeren in persoonlijk contact met Prins en Netscher.[3] Erens deelt over deze laatste verder mee:

1 URI, t.a.p., p. 41.
2 URI, t.a.p., p. 46.
3 *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, pp. 175-176.

‘Netschers consideratie bij de groep Amsterdamsche kennissen was zeer groot in dien tijd. Men beschouwde hem als den waren representant van het naturalisme in Nederland en toen hij in den eersten jaargang van De Nieuwe Gids een stuk inzond van een paar bladzijden, getiteld “Herfst in het woud”, zeide mij Kloos, dat er een uitstekende bijdrage van Netscher was ingekomen. Van Deyssel, die toevallig bij Kloos was en het stuk had hooren voorlezen, vertelde mij er opgetogen van en noemde den auteur een groot artiest. Ook Paap was er bijzonder enthousiast over en zeide, dat de vergelijking der aan de toppen der bomen overgebleven dorre herfstbladeren met het schuim van een bruine zeep, buitengewoon prachtig was.’

Na korte tijd echter bleek althans Van Deyssel mindere waardering voor Netscher's wijze van propageren van het naturalisme te hebben; in 1886 reeds verscheen zijn *Over Literatuur* (buiten De Nieuwe Gids om), waarvan het rustig betogend gedeelte (vijfzesde van het geheel) tegen de werkmanier van zijn iets jonger ‘broêrtje in de literatuur’ gericht is. Wij willen er de moot aangaande Netscher's gemis van originaliteit uit aanhalen (*Verzamelde Opstellen* I, pp. 46-47), omdat daar van naturalistische zijde wordt verklaard - evenals Couperus dat deed - hoe sterk de invloed van Zola wel was.

‘Wanneer men door gedachten over of met betrekking tot literatuur, het zeggen van hetgeen men voor feitelijke waarheden ten opzichte van dit onderwerp houdt, verstaat, dan behelzen's Heeren Netschers artikelen “Chérie”, “Wat wil het naturalisme?”, “Het naturalisme in Engeland”, “Paul Margueritte”, “De Malavoglia's”, “Uit het leven”, “Justus van Maurik”, enz., dan behelzen deze artikelen geen enkele gedachte, welke hij niet, zij 't ook half-onbewust, uit deze werken van Zola: “Mes haines”, “Le naturalisme au théâtre”, “Nos auteurs dramatiques”, “Le roman expérimental”, “Les romanciers naturalistes”, “Documents littéraires”, “Une campagne”, uit “L'Evolution naturaliste” van Louis Desprez, uit artikelen van de Revue Indépendante en de Revue Moderniste, uit de “Essais” en “Nouveaux essais de critique et d'histoire” van Taine, uit La Jeune Belgique, uit artikelen van Lemaître in de Revue politique et littéraire, enz. enz. heeft geput, tenzij de enkele misvattingen, waar hij verkeerd heeft begrepen.

Zijne (Zola's) opstellen, “Le roman expérimental” en “Lettre à la jeunesse” stel ik mij voor als leidraad te gebruiken”, zegt de Heer N. in het begin van zijn “Wat wil het

naturalisme", maar wij zien, dat Zola hem tot leidkabel wordt, een kabel, veel dikker en grooter dan de Heer N. zelf en met al de kinken zijner misvattingen er in. Alle uitspraken van Zola over literatuur, over de geschiedenis en de techniek van het naturalisme, vindt men hier woordelijk te-rug. Op elke bladzijde blijkt, dat de Heer N. niet óók die opmerkingen heeft gemaakt en van dezelfde meening is als Zola, maar ze eenvoudig, zonder de auteurs, waarover Zola spreekt, gelezen te hebben, zonder op zijn beurt de techniek van het naturalisme te hebben ontleed, met huid en haar overneemt, met dien verstande alleen, dat de huid verkleurd en het haar een beetje is uitgevallen.'

Daarna wijst Van Deyssel de sterke beïnvloeding door Zola van Netscher aan in diens woordgebruik, zinsbouw en zelfs het ten beste geven van gehele passages die zó uit het Frans overgezet lijken.

Tenslotte mogen buiten de hier behandelde culturele centra de overige plaatsen van bijeenkomst nog even onder het oog worden gezien, waarover Erens aldus samenvattend schrijft (*Vervlogen Jaren*, ed. Prick, pp. 162-163):

'Ja, dat "zwammen" op allerlei kamers in de Pijp of in de café's, bij Willemsen, Mast, Krasnapolsky, de Poort van Cleve of in allerlei kleine kroegjes van Amsterdam! Wat hebben wij gepraat en wat heb ik gepraat! Wat heb ik betoogd, verklaard, verdedigd, afgebroken! Zóó ontstonden de nieuwe begrippen over literatuur en andere kunsten; het broeide toen van alle kanten. Er waren uit Den Haag ook schilders gekomen, Isaac Israëls, Breitner en nog anderen. En zij zaten met de literatoren 's avonds in de café's [...] De geboorte der nieuwe kunstbegrippen had in Amsterdam plaats, zooals dat ook in Parijs was gebeurd, in allerlei café's [...] Hij die het een of ander had te berde gebracht, iets had gevonden of ontdekt in de begrippen over kunst, was al dikwijls tevreden, als hij het maar had gezegd en aan de anderen had duidelijk gemaakt. Hij vond het dan later onnoodig zijn vondst nog eens hier of daar te publiceeren in druk. Dit was het kwade van al dat gepraat [...] Wij konden niet ophouden met praten. Wij brachten elkaar allemaal [naar huis en als er een aan zijn huisdeur was gekomen, ging hij niet naar binnen, maar bracht de anderen weer thuis. Wij bleven staan beweren op iederen hoek van de straten, waar de enkele late voorbijganger den woordenstroom niet dempte en onze stemmen bleven klinken langs de donkere huizenrijen in den nacht.'

Spectator en Amsterdammer
XIII

Wij noemen deze weekbladen hier in één adem, wat echter niet wil zeggen dat ze gelijkwaardig zijn wat hun belang voor de Beweging van Tachtig betreft. Toen Ter Braak, wijselijk met enig voorbehoud, verklaarde dat de Nieuwe-Gids-beweging eigenlijk de voortzetting is geweest van iets wat men een Spectator-beweging zou kunnen noemen, toonde hij zich minder goed ingelicht.[1] De Amsterdammer toch heeft een reeks jongelui die in De Nieuwe Gids nader de aandacht op zich zouden vestigen zoveel gelegenheid gegeven tot publiceren, en wel van 1880 tot in 1885 toe (waarna ze dit weekblad niet meer nodig hadden), dat de lezers bepaald wel de indruk moeten hebben gekregen dat er een club van jongeren bestond die nieuwe opvattingen huldigden. Bij de Spectator echter, die feitelijk alleen van 1880 tot en met 1882 iets van enkele jongeren opnam, kon er geen sprake van zijn dat het publiek op het idee kwam van een nieuwe iets belovende generatie, daar er maar sporadisch iets van het komende geslacht in werd opgenomen; terwijl dat werk, voor een deel ook nog onbelangrijk, weinig tot zijn recht kwam in een orgaan dat van een kritisch-liberale, om niet te zeggen sceptische, levensbeschouwing uitging; dat een zondagsblad voor de wetenschappelijke wereld was; waar men niets voor, althans van, kunst voelde (het meest geprezen werden er de sentimenteelste doeken van Jozef Israëls); waar men zijn smaak demonstreerde door het aanhalen van middelmatige poëzie, en waar leiding noch leven van uitging in de letteren. Het kleine blad met zijn enkele pagina's was academisch-intellectualistisch; het beste ervan bestond in de vrij uitvoerige wetenschappelijke berichten: verslagen van de zittingen der Akademie van Wetenschappen, van de Mij. der Nederlandsche Letterkunde, beschrijvingen van aanwinsten van grote bibliotheken, archieven, musea; besprekingen van uitgaven van culturele waarde; steeds door mannen van het vak: de hele publicerende wetenschappelijke society van ons land zag men er in de loop van een jaargang bijdragen leveren. Aan Bakhuizen had men dit genre van informatie en voorlichting te danken, dat

1 Zie inleiding, p. 37.

wil zeggen dat hij het, in hef voetspoor van vooral de Engelse weekbladen van standing en eruditie, geperfectioneerd had; maar na zijn dood hadden Vosmaer en de zijnen het niet op dat hoge peil kunnen handhaven. Bakhuizen bezat een verwonderlijk grote kennis en oordeelskracht, op het terrein van bijvoorbeeld de Engelse geschiedschrijving evengoed als op dat van de Franse romantische poëzie, als van wat er in Duitsland verscheen op het gebied der klassieke oudheid, als van oudere Nederlandse schilders, als van de internationale filologie, theologie en wijsbegeerte. Meldde de pers het overlijden van een persoonlijkheid uit de culturele era, hij schudde direct een artikel uit zijn mouw waarin 's mans kwaliteiten en tekortkomingen, en terloops even de hele stand van zijn vak, pittig werden geschetst. Nadat hij in 1851 uit België in Nederland was teruggekeerd, ging hij in 1853 schrijven in het juist opgerichte Nederlandsche Athenaeum - de naam zegt genoeg welke kant de redactie uit wilde - maar dit blad sneuvelde, en nog voor het eind van het jaar belastte Bakhuizen zich met de reorganisatie van de oude Algemene Konst- en Letterbode, waarin hij deze soort berichtgeving hoofdzaak maakte en die hij met zijn geest bezielde.[1] Door zijn talrijke, allereerst Leidse, wetenschappelijke connecties bezorgde hij de ‘Bode’ een staf van medewerkers; toen er in 1859 wrijving ontstond met de uitgever, de firma Loosjes te Haarlem, die het orgaan met Martinus Nijhoff in Den Haag exploiteerde en die het drukte, was Nijhoff bereid de actieve redacteur een andere uitingsmogelijkheid te verschaffen in het blaadje dat M.P. Lindo sinds 1856 vrijwel in z'n eentje vulde met zijn feuilletonachtige verhalen, en terstond ging toen de hele staf van de ‘Bode’ met ‘Bakkes’ mee naar De Nederlandsche Spectator. Van elders kwamen er ook nog enkele krachten, litteratoren uit de redactie van De Tijdstroom, en zo werd de Spectator, ondanks zijn vele berichten in ellendig kleine druk, een macht die geen mededingers naast zich duldde. Konstbode en Tijdstroom bleven nog kort bestaan en verdwenen toen. In de vijfeneenhalf jaar dat Bakhuizen er heerste bezat de Nederlandse cultuur in de Spectator een orgaan zoals men tegenwoordig tevergeefs zoekt.

Nadat de leider was overleden, zakte het blad wel niet ineen zoals het met de ‘Bode’ was gebeurd, maar Vosmaer als plaatsvervanger betekende dat het babbelelement en de grappentapperij er weer meer ruimte zouden innemen. Vosmaer moge in zijn correspondentie met Perk en Kloos goed werk hebben gedaan, in de Spectator was hij geen stuwer.

1 Zie de monografie *R.C. Bakhuizen van den Brink*, 1950, van schrijver dezes.

En zo begint in 1880 de in 1877 opgerichte Amsterdammer het Haagse weekblad te overvleugelen, en men mag daarom niet spreken van een Spectatorbeweging als voorspel tot De Nieuwe Gids, maar van een concentratie rondom De Amsterdammer van De Koo als voorspel.

Het had erop geleken dat Vosmaer's weekblad de eerste plaats zou innemen bij de opkomst van de jongeren. Op 20 december 1879 toch verscheen er een artikel in, *Lilith en De Gids* getiteld, dat scherp stelling nam tegen Boissevain's bespreking van Emants' drama. De ondertekening luidde Q.N., en niemand van de buitenwacht wist wie zich van die initialen bediende. De schrijver was de twintigjarige Willem Kloos, student in de klassieke letteren te Amsterdam, en dit scherpe stuk had Vosmaer aanvaard niet zozeer omdat het een belangrijke litteraire antikritiek was, maar vanwege het feit dat Boissevain er om zijn opvattingen inzake het christendom werd afgestraft. Was Q.N. nu maar zo doorgegaan, waarmee we bedoelen: had hij nu zelf litteraire beoordelingen geschreven in eenzelfde van onafhankelijkheid getuigende geest en op een overeenkomstige leuk aandoende manier, dan zouden de lezers begrepen hebben dat er een originele nieuwe litteratuurbeschouwer in Nederland was opgestaan. Maar het nieuwe licht was niet meer dan een bijzon geweest: op 13 maart behandelde Q.N. een populair geschreven boek van de Duitse Lina Schneider over vrouwenfiguren in de klassieke letteren en hij deed dat op traditionele wijze; in juni besprak hij een schoolbloemlezing van Latijnse dichtkunst, in september een korte vertaling van Aeschylos door Burgersdijk. De Q.N. van de drie laatstgenoemde artikels had een willekeurige gymnasiumleraar kunnen zijn; niets in de hele jaargang 1880 bracht aan het licht dat er een Willem Kloos bestond die een baanbrekend criticus zou worden. Pas op 19 november 1881 dook zijn naam voor het eerst op in de Spectator, onder het inderdaad treffende herdenkingsartikel aan Jacques Perk gewijd; maar ook nu ging Kloos niet voort litteraire beschouwingen te geven: het was afgelopen; hij schreef geen enkel stuk meer in het blad.

Had er dan soms ander werk in de Spectator van 1880 gestaan dat op vernieuwing in de letteren wees? Nu, Q.N. had op 7 februari ten tweeden male over *Lilith* geschreven, dit keer naar aanleiding van een brochure van Alberdingk Thijm, maar daarin was hij veel gematigder opgetreden, en daar Thijm in het blad in de loop der jaren geregeld onder handen was genomen - deze laatste kwam uiteraard bij tijd en wijle in botsing met de antiklerikale Vosmaer - viel dat stuk van Q.N. hoegenaamd niet op. Aangezien de Spectator in de wandeling ‘het blad van Vosmaer’ was gaan

heten, achten we het niet uitgesloten dat menig lezer Q.N. met de redacteur heeft vereenzelvigd, en wel doordat het classicisme en het anti-klerikalisme de twee voornaamste stokpaarden van Vosmaer waren. Een moderner geluid klonk er op 10 april van dat jaar in de bijdrage van Emants over dr Letourneau's *Physiologie des passions*, terwijl er op 9 october ineens vier sonnetten van Perk werden afgedrukt. Het waren zeker niet zijn meest sprekende, maar de laatste tijd had het orgaan juist weinig gedichten gepubliceerd en daarom zullen ze wel de aandacht hebben getrokken. De Dante-vertaler Joan Bohl verklaarde althans later, eind december 1882, dat die poëzie hem zeer getroffen had.

In 1881 recenseerde Perk een dichter Honigh in de Spectator, op 19 en 26 maart trad hij er als verslaggever op aangaande de herdenking van Hooft te Amsterdam en Muiden; op die laatste datum had hij er ook het gedichtje. *De Schim van P.C. Hooft* in. Allemaal wel aardig, maar zonder betekenis. Op 30 april verhandelde Willem Paap er over het probleem betreffende de overeenstemming van vorm en inhoud, zonder er een leuze van te maken; vervolgens schreef hij over hexameters en gaf een paar boekbesprekingen, ook vrijwel zonder belang. De gebeurtenissen die meetelden deden zich pas in het najaar voor. Op 3 september stond het blad plotseling bijna twee pagina's af aan Perk's *Eene Helle- en Hemelvaart*, welke sonnetten door de dichter werden ingeleid met een korte verklaring over het grote belang dat hij aan de erin voorkomende naam Joanna toekende (dus niet Mathilde; men weet nu, dat hij de naam van de eerst-aangebedene had vervangen door die van zijn tweede geliefde). Dat deze poëzie opviel mag worden afgeleid uit het feit dat een krant ze parodieerde; veertien dagen later verdedigde Vosmaer ze in zijn babbel- (of wil men causerie-) rubiek ‘Vlugmaren’, die hij met Flanor ondertekende. Perk dankte hem hier nog voor en werd toen ziek. Hij stierf op 1 november, de vijfde herdacht H.C. Muller hem reeds in enige goedbedoelde dichtregels, twee weken daarna kwam Kloos met zijn uitvoerig *In Memoriam Jacques Perk*. Nadat diens sonnetten in boekvorm de pers hadden verlaten, herdacht Bohl hem nogmaals, in sonnetvorm, op 30 december 1882, en dit gedicht was eigenlijk meer poëzie dan het dichtwerk der jongeren dat de Spectator in 1882 en 1883 nog bracht. Men mag aannemen dat Kloos geprikkeld was door Bohl's bijdrage en dat hier de kiem gelegd werd voor de afkeer van deze oudere, die in Kloos' aanval in De Nieuwe Gids tot uiting zou komen.

Het jaar 1882 opende met een gekeuvel à la Multatuli over romanstijl, door Paap; volkomen zonder waarde moet men

het noemen. De elfde februari kwam Kloos met twee sonnetten, *Madonna* en *Moisa*, getuigend van een streven om met taal mooie klanken voort te brengen, maar zonder plastiek of sfeer, geheel en al onpersoonlijk. De 25ste van die maand debuteerde Verwey er, met *De Roze;* ten gevolge van de dichterlijke invloed van Potgieter waarschijnlijk, tenzij de jongeman juist Duits gelezen had, heette het niet 'De Roos'. 't Was rijmloos, met eveneens het zoeken naar nieuwe woordkunst, zoals men deze bij de Engelsen vond; welluidende taal zonder inhoud. Op 5 augustus had hij er in een verloren hoekje twee heel kleine gedichtjes, *Mijn ziel is in mijn zangen* en *Lied*; volkomen ouderwetse rijmpjes. Op 13 januari 1883 vinden we nog een *Sonnet* en *Maanlicht;* van het tweede halen we het eerste couplet aan:

O, geur'ger heft zich iedre bloeme
In maanlicht-milden zomernacht,
Als ik de zoete bloeme noeme,
Die mij des dages tegenlacht.

Verklappen we voorts dat Van Eeden op 10 maart 1883 ook twee sonnetten lanceerde, *Meerlenzang* en *Zeevuur*, op 7 juli nogmaals een sonnet, *Voorjaar*, en een wat langer gedicht *Zonnige morgen*, dan is daarmee de poëtische produktie van de jongeren in de Spectator van 1880 tot 1885 volledig gesignaleerd en kunnen we ons oordeel samenvatten: een onzeker streven de schoonheid van de taal te laten zien, zonder dat men erin slaagde tot poëzie te komen, met afwezigheid van individualiteit. We willen niet beweren dat dit kinderwerk net zo goed gemist had kunnen worden; het is wel aardig (en hoopvol voor aspirant-dichters) te constateren hoe onbeholpen later bekend geworden figuren als Kloos, Verwey en Van Eeden althans in de verskunst zijn begonnen.

Op aanzienlijk grotere hoogte stonden toen reeds de sonnetten van Hélène Swarth, al schonk ze toen nog niet de vrijwel volmaakte stemmingsgedichten van naderhand. Op 1 maart 1884 prees W. Gosler haar bundel *Eenzame Bloemen* in de Spectator, met vele aanhalingen, zodat de lezers iets te zien kregen van een kunst die duidelijk afstak bij de 'poëzie' die de nog heersende was in Nederland. Op 3 mei stond de dichteres zelf een sonnet af, en ook Edward B. Koster bewees toen, in een sonnet *Avond*, dat hij tot de nieuwe richting van de natuurstemming behoorde. Het blad dreigde overstroomd te worden met klinkdichten: Couperus zond ze ook telkens in, gemaniëreerd, zwak werk, dat door de Tachtigers weldra (en terecht) zou worden verworpen. Tekenend is, dat Smit Kleine - door Van Deyssel

later ‘die hele kleine’ genoemd - op 25 october over Couperus' bundel *Een Lent van Vaerzen* schreef dat deze jonge dichter evenals de Théophile Gautier van de *Emaux et Camées* de kunst om met woorden te schilderen tot het buitensporige dreef, en hij riep hem toe alle rococo over boord te werpen. Dezelfde recensent had op de vierde en de elfde van die maand zo beminnelijk de spot gedreven met de huiselijke dichtnijverheid van Soera Rana en A.L. de Rop, met zoveel ironie in zijn lof, dat de latere beschouwer even meent Kloos op z'n allerbest te zien. Begin 1885 schreef Hélène Swarth, in een zeer eigen, gevormde stijl, over de Franse parnassiens (Villiers de l'Isle-Adam, Coppée, Prudhomme, de Hérédia, Catulle Mendès), die, voortgekomen uit Gautier's romantiek, volop bloeiden naast het naturalisme. Frans Erens had toen echter al in De Amsterdammer de aandacht op vrij wat moderner Franse dichters gevestigd. Wat uiteindelijk het nieuwe proza aangaat: voor het eerst zag men dit in de Spectator op 8 maart 1884 in *Een Buitenkansje* van A. Cooplandt (Arij Prins) en als een verfrissing doet die nuchtere uitbeelding van volksleven de lezer nu nog aan te midden van het bellettristisch gebabbel van het blad. De redactie zat er een beetje mee, met dat korte verhaal dat zo springlevend was, en ze verontschuldigde zich aldus over de plaatsing:

‘Eene zoo realistische schets van een droevig tooneel uit het lagere leven, in den Spectator? Zoo zegt allicht deze of gene. Jat Omdat wij daarin het talent der waarneming en afteekening waardeeren, terwijl de schrijver zich heeft weten te houden binnen de perken en den lezer het hyperrealistisch uitpluizen van wat al te zeer stuiten zou heeft gespaard. Wellicht schenkt de schrijver ons noch wel eens eene minder donkere bladzijde uit het leven.’ Het zou ons niet verwonderen, wanneer Prins mede door deze laatste woorden tot de titel van zijn bundeltje kwam, dat eind 1885 nogal gereserveerd door de Spectator werd besproken. Ging Prins hier vooral uit van een naturalistische visie in het psychologische, in september paste Netscher de naturalistische uitbeeldingstechniek toe bij het geven van indrukken uit de Tweede Kamer, welke schets het maandblad Nederland opnam. Toen hij een jaar later, in het eerste nummer van De Nieuwe Gids, die techniek op de natuurweergave toepaste, moest het weekblad daar niets van hebben. Tenslotte willen we er nog op wijzen dat Doorenbos er op 12 en 19 juli 1884 Paap's satire op bepaalde toenmalige letterkundigen, *Bombono's*, prees; besluitend: ‘De heer Paap heeft getoond groote gaven voor de satire te bezitten.’

Wanneer we nu bij elkaar zetten wat De Nederlandsche Spectator in het half dozijn jaren vóór de oprichting van De Nieuwe Gids aan werk dat iets nieuws inhield heeft publiek gemaakt, dan krijgen we: in 1879 van Kloos *Lilith en De Gids*; in 1880 Emants over Letourneau en van Perk vier sonnetten, in 1881 Perk's tien sonnetten en Kloos' *In Memoriam Jacques Perk*, in 1882 en 1883 nihil, in 1884 een schets van Arij Prins, en meer niet. Dus een zestal publikaties, zeer verspreid over zes jaar. Als Stuiveling in zijn *Briefwisseling Vosmaer-Perk*, p. 13, zegt: 'Geen ander tijdschrift tussen 1875 en 1885 biedt de mogelijkheid tot het samenstellen van een zó indrukwekkende reeks, dan enkel de Spectator', moeten we deze uitspraak corrigeren en verwijzen naar De Amsterdammer.

Dit weekblad verscheen voor het eerst op 1 juli 1877[1]; de stichter was de firma Ellerman, Harms & Co te Amsterdam, welke het orgaan, ondanks de verschillende wisselingen van eigenaar, redactie en formaat, altijd is blijven drukken. Van de eerste redacteuren waren de bekendste Justus van Maurik, die zijn hart aan Amsterdam verpand had en er af en toe een feuilleton in zette, en de taalkundige Taco H. de Beer, die echter in 1878 al aftrad (al bleef hij meewerken) en opgevolgd werd door de oud-predikant De Koo. Het blad droeg de ondertitel Weekblad voor Handel, Industrie en Kunst, en in zijn eerste nummer verklaarde de redactie haar belangstelling aan deze drie te willen geven ter bevordering van de welvaart van Amsterdam en Nederland, en men wenste met de naam De Amsterdammer uit te drukken dat zulk een blad alleen in de hoofdstad, het hart der natie, zou kunnen bestaan. Men wilde onafhankelijk van elke politieke partij zijn, maar kwam toch dicht bij een bepaalde groep te staan, die van de linkse liberalen; in 1880 droeg het orgaan er door een pakkend propagandabijblad zeer toe bij dat voor de

1 De vermelding in het pioniersartikeltje 'Uit de Voorgeschiedenis van de Nieuwe-Gids-beweging', De Nieuwe Taalgids 1923, p. 279, dat 1880 het jaar van oprichting moet zijn, berust wellicht op een vergissing doordat het exemplaar van de Kon. Bibliotheek, dat De Vooys gebruikte, met 1880 begint. Eigenaardig is wel, dat de tegenwoordige 'Groene' eind 1951 een jubileumnummer deed verschijnen ter gelegenheid van zijn 75-jarig bestaan, waarbij hij niet alleen voetstoots het verleden van De Amsterdammer annexeerde (die gedurende zijn hele bloeitijd in een waarlijk vrijzinnige geest werd geredigeerd), maar waarbij men ook het niet-verschijnen tijdens de bezetting over het hoofd zag en tenslotte een half jaar te vroeg met de viering was indien men al tot de geboorte van de oude Amsterdammer wou teruggaan.

Kamer een links-liberaal in plaats van de door het Algemeen Handelsblad gesteunde conservatief-liberaal werd gekozen. Het weekblad gaf mede de stoot tot de stichting van de Liberale Unie in 1881, waarbij De Koo zich aansloot. Maar terwijl de Spectator paganistisch-liberaal was en uitgesproken antiklerikaal, had de Amsterdamse collega slechts bij hoge uitzondering een spotdicht op een predikant en wijdde geen aandacht aan religie of kerkelijke politiek en - in tegenstelling tot de Spectator - nauwelijks aan de wetenschap.

De Amsterdammer had krantenformaat en leek veel op de toenmalige grote bladen (had dus veel meer ruimte dan zijn Haagse collega) met zijn vier of zes grote pagina's. Het was een zondagmorgenblad, met voorop artikelen van algemene aard, daarna correspondenties uit verschillende steden, allerlei Amsterdams nieuws (soms lijsten van onbestelbare brieven, soms opgaven betreffende de burgerlijke stand) en talrijke ingezonden stukken - die uitmuntende methode om het publiek te trekken - over verstopte brievenbussen tot en met discussies over Franse prosodie, waaraan men zelfs uit Parijs deelnam. Want door toedoen van De Koo werd er allengs heel wat ruimte afgestaan aan de rubrieken kunst en letterkunde (men weet dat hij zelf toneelstukken schreef). Deze kolommen moeten de belangstelling voor de cultuur meer en meer ten goede zijn gekomen en ze zullen in menig jongeling de lust gewekt hebben ook eens iets voor het blad te schrijven. Vooral door het optreden van de onvermoeide pennist en strijder Alberdingk Thijm, en door de debatten die daar steeds het gevolg van waren, dijden deze afdelingen sterk uit. Op 8 februari 1880 zien we Thijm er voor het eerst met een groot artikel, ‘Tout homme a deux pays’, uitgaand van een bestrijding van Hofdijk. Het letterkundig vertier in het blad, dat wil zeggen veelvuldige kritiek en antikritiek, vond zijn begin in dit jaar 1880 door de activiteit van Thijm.

Op 11 januari begon A. Beekman, de later welbekende waterschapkundige dr A.A. Beekman, er een feuilleton, een lange novelle. In hetzelfde nummer staat het gedicht *Brand*, ondertekend Jacq., werk van Perk, met letterkundige kwaliteiten. Op 22 februari neemt Thijm het voor Vondel tegenover Multatuli op; nadat Thijm's vertaling van Molière's *Tartuffe* (welk toneelstuk aan katholieke zijde werd afgekeurd) er zeer was geprezen, vinden we hem er al spoedig oordelen over een voorstelling van een Frans gezelschap te Amsterdam, over een andere van een naamhebbende Duitse troep, over boeken, schilderkunsttentoonstellingen te Düsseldorf en te Brussel. Daarnaast zien we Frank van der Goes optreden als toneelverslaggever, die gaandeweg ook

hele kolommen vult. Doorenbos behandelt er litterair-historische en historische studies.

In 1880 is De Amsterdammer nog tamelijk anti-naturalistisch; Taco de Beer verwijt er Ten Brink dat hij in zijn boek over Zola diens zwakke plekken niet genoeg blootlegt. De *Soirées de Médan* verwerpt men om het lage en afzichtelijke erin, met uitzondering van Zola's *L'Attaque du Moulin*, die men zelfs in vertaling de lezers aanbiedt. Wat later, op 1 augustus, richt de Haagse briefschrijver zijn pijlen op Van Santen Kolff, die in het Rotterdamsch Nieuwsblad - wel typerend, een volksblad bij uitstek - had gezegd dat elk jaar de kloof groter wordt tussen de thans levenden en de romantische schilders als Nuyen, B.C. Koekkoek, Van Schendel, Springer, Waldorp, etc. Op 17 october begint de fameuze discussie: hoe Hooft's *Warenar* te spelen bij de komende herdenking: volledig, met wijzigingen, fragmentarisch of helemaal niet; Thijm brengt de bal aan het rollen en Van der Goes en Doorenbos laten zich niet onbetuigd. Op 9 mei had er een heel goed sonnet in gestaan van G. Waalner (W.G. van Nouhuys), geen klinkklank en niet zinledig zoals de klinkdichten die Kloos, Verwey en Van Eeden een paar jaar later in de Spectator geven.

Nadat Perk in februari 1881 in het Haagse weekblad kritiek geleverd had op een dichtbundel van C. Honigh, gaf Busken Huet, die af en toe aan De Amsterdammer kopij stuurde, op 10 april die bundel uitgebreide lof in het hoofdstedelijk orgaan; hij besloot met een ‘gevoelige’ aanhaling en met de woorden: ‘Ziedaar, in hare soort, echte poëzie’. Op 24 april kwam Willem Paap met een lange bestrijding van Huet, en op 17 juli kon Willem Kloos - beiden voluit ondertekenend - niet nalaten, alvorens een bundel van J. Knoppers af te keuren, in een lange kolom Huet eveneens de mantel uit te vegen.[1] Op 6 november herdenkt De Amsterdammer, wat hij nog nooit gedaan had, binnen een zwarte rouwrand een juist gestorvene, Jacques Perk; in die halve kolom werden twee sonnetten opgenomen, aan Perk's nagedachtenis opgedragen, waarvan het laatste door J.C. de Marez Oyens, wethouder van Amsterdam en later minister, aan het graf

1 Dit zijn de artikelen die Stuiveling niet heeft kunnen thuisbrengen (*Briefwisseling Vosmaer-Kloos*, p. 68, bij nr. 16). Pikant is hierbij wel, dat Stuiveling vergeefs in Huet's *Litterarische Fantasien en Kritieken* naar diens beoordeling heeft gezocht en niet in De Amsterdammer; terwijl hij toch op pagina 6 van die briefwisseling waarschuwt dat het noodzakelijk is ‘niet de latere verzamelwerken’ maar stelselmatig de opeenvolgende afleveringen van alle in aanmerking komende periodieken door te nemen.

was uitgesproken. Kloos had bij zijn herdenking in de Spectator dichters als Beets, Ten Kate en ook De Genestet naar ‘de hoek van bakers en oude wijven’ verwezen; hierop vatte Ten Brink vlam in het zondagsblad van Het Nieuws van den Dag, waarbij hij zich een woordspeling op Kloos' naam (Clootz) veroorloofde. In De Amsterdammer van 4 december werd Ten Brink hierover terechtgewezen door Doorenbos, die de houding der jongeren tegenover het oudere dichtergeslacht vergeleek met die welke mannen als Spieghel, Hooft en de anderen van de Muiderkring moeten hebben aangenomen ten opzichte van hun voorgangers de rederijkers. Kloos deed er zelf nog een schepje op door in het nummer van 16 december het zeer ironische stuk ‘Een letterkundige Guiteau’ te schrijven.

In 1882 gaat L. van Deyssel meewerken, die naast Van der Goes en soms met zijn vader over eenzelfde toneelstuk zal verhandelen. Op 2 april treft men een onschuldig novelletje van hem aan, maar met toch al iets van zijn later woordgebruik erin; men mag ook niet vergeten dat hij toen al aan *Een Liefde* bezig was. Op 7 mei bespreekt hij, meer in de geest die men naderhand van hem leert kennen, Zola's *Pot-Bouille*, en werpt, nu de halve Rougon-Macquart-reeks voltooid is, een terugblik op de tien verschenen delen. Op 4 juni recenseert hij Lemonnier. Op 17 september debuteert de zeventienjarige Verwey met een geliefd poëet te kraken die de oude Thijm tevoren in hetzelfde blad heel mooi gevonden had.

De Amsterdammer maakte opgang, zodat de redactie in de loop van het jaar op het denkbeeld kwam er met ingang van 1883 een dagblad naast te gaan leiden, in dezelfde gematigd vooruitstrevende geest. Naast de Spectator was in 1869 in Den Haag het liberale dagblad Het Vaderland gesticht, door dezelfde uitgever, maar ofschoon Vosmaer in die krant wel schreef, werd ze in milder (velen zeiden: matter) geest dan het weekblad geredigeerd. De Koo nam evenwel, bij die van zijn weekblad, de leiding van de nieuwe courant op zich, die eveneens De Amsterdammer heette maar die in de wandeling de Nieuwe Amsterdammer werd genoemd.[1] Deze bleef bestaan tot 1895.

Het jaar 1883 opent met Van Deyssel's *Nieuwjaarsdag-*

1 Niet te verwarren met een latere Nieuwe Amsterdammer, een vrijzinnig-democratisch blad dat van 1910 tot 1911 bestaan heeft onder redactie van Th. M. Ketelaar en J.C. Eringaard, en nog minder te verwisselen met de Nieuwe Amsterdammer die in 1915 door H.P.L. Wiessing werd gesticht en die in 1921 min of meer werd voortgezet in de Nieuwe Kroniek en deze weer in de Kroniek van Kunst en Kultuur.

Ontboezeming[1], nog tamelijk zwak, maar met duidelijke invloed van Zola's *Mes Haines*. In de slotjaargang van De Banier had een dr Francesco ook eens iets anders dan werk van Zola willen bekendmaken en de aandacht op Daudet gevestigd, die zeker geen naturalist van den bloede was maar met de beweging meedeed. Op 28 januari besprak Van Deyssel van hem *L'Evangéliste*, louter op litteraire gronden; het boek had in Nederland de aandacht getrokken doordat men er een anti-protestantse bedoeling achter zocht. Op 6 mei volgde Zola weer: *Au Bonheur des Dames*. In de verdere jaargang vindt men Van Deyssel en Van der Goes nog maar bij uitzondering aanwezig; de oplossing van de zaak is deze. In Uri's *Leven en Werken van Arij Prins* ziet men een briefje van Van Deyssel aan Prins, dat o.m. over Manet gaat en waarin men leest: 'Ik ben erg met hem ingenomen en ook met bovengenoemde heeren. Toen ik, in het eerste jaar van zijn bestaan, schilderkritieken in het *dagblad* de Amsterdammer schreef, had ik meermalen gelegenheid dit te doen uitkomen.' Uri noteert hierbij: 'Daaruit blijkt dus tevens dat ook Van Deyssel kunst-critiek heeft geleverd aan het begin van zijn letterkundige loopbaan.' (p. 32). En wij wijzen erop, dat terwijl De Nieuwe Gids begon met de aandacht voor de Barbizonners in te roepen, de 18- à 19-jarige Karel Alberdingk Thijm al meer dan twee jaar vroeger hun opvolgers de impressionisten prees.

In maart 1883 staat er in het blad een waardevol artikel van Kloos tegen de ouderwetse dichtkunst, waarin hij met veel citaten aangeeft in welk opzicht ze tekortschiet; in april behandelt hij een drietal dichters waar wel wat in zit: Waalner, Hemkes en Coens (Penning).

In juni wijdt Homunculus (Verwey) drie uitvoerige stukken aan Potgieter's *Florence* (in 1868 verschenen); dat Potgieter's geest, benevens zijn in 1875 uitgekomen *Gedroomd Paardrijden*, op de jongeman had ingewerkt ziet men nergens beter dan bij zijn beoordeling van verzen van Hemkes, op 16 september, waarbij hij zich voordoet als een ruiter die op een tocht met een Mexicaanse haar zijn lang vertoog doet ondergaan. (Al is het waar, dat hij in Mexico zelf ook op een paard had gezeten. Men leze Maurits Uyldert, *De Jeugd van een Dichter*.)

Op 18 november wordt men verkwikt door de stem van François Erens, die het opneemt voor de naturalistische dichter Rollinat, die hij te Parijs had ontmoet. Op 2 december breekt Verwey op zijn beurt een lans voor Coens.

In 1884 wordt het formaat van het blad handzamer; papier,

1 Dit verscheen eveneens in het dagblad De Amsterdammer.

typografie en opmaak verbeteren, het aantal bladzijden wordt zestien, de advertenties slinken ineens en in de rubriek letterkunde krijgt men nu, naast de inhoudsopgaven van uitheemse tijdschriften (die ook tevoren al werden vermeld) lijstjes van pas verschenen buitenlandse boeken, met de prijzen erbij.

De ijverige Homunculus keert zich in februari tegen een gedicht van Couperus, in maart ziet men Van Deyssel Zola's *La Joie de vivre* bespreken, in april François Erens Baudelaire naar voren brengen - een naderhand vermaard geworden artikel - en in mei tast Homunculus de populaire Beets als dichter aan. In juli keurt Van der Goes Paap's satire *Bombono's* (waarvan de hoofdpersoon door de letterkundige figuur van Taco de Beer geïnspireerd was) in drie artikelen scherp af. De 12de october prijst Van Deyssel, met geheel de latere stem al wanneer hij zakelijke beschouwingen geeft, de bijdrage in het septembernummer van het tijdschrift Nederland *Studiën in onze Tweede Kamer* door H. van den Berg, die vervolgens Frans Netscher blijkt te zijn. Hij wijst daar op het verblijdend verschijnsel dat onze litteratuur een beter soort proza gaat opleveren, te weten dat van Netscher, Cooplandt, Terburch en Esser (welke twee laatsten eenzelfde persoon waren). In deze kritiek lezen we de regel, over andere schrijvers:

‘Maar 't is waar, men kan die hollandsche romanliteratuur van den derden en vierden rang niet volgen ... in aanmerking genomen welke dozis heerlijke rijpe vruchten er van buitenlandschen boomgaard over onze grenzen waayen, waarvan men volstrekt proeven moet om op de hoogte der beschavings-beweging te blijven.’ En een maand later, 16 nov., trekt hij, de jongeman van katholieken huize, van leer tegen Schaepman, met o.m. de passage:

‘Ik ben er verre, zeer verre af te beweren, dat de Heer Schaepman geen persoonlijkheid zoû zijn. Te midden der algemeene halfbakkenheid zijner katholieke mede-literatoren maakt hij een uitmuntend figuur; dat hij in de Tweede Kamer spoedig aan de spits zijner partij kwam te staan, kan niemant verwonderen, die zich even rekenschap wil geven van de kleine afmetingen der zieltjes die hem omringen.’ (Zola schreef in *Une Campagne*, van 1882, over de politicus-litterator Ranc: ‘On s'explique sa situation d'homme fort, lorsqu'on réfléchit aux infirmes qui l'entourent’).

Eind november en begin december keert de 19-jarige Verwey zich voor de tweede en derde maal in het jaar tegen de 70-jarige schrijver van de *Camera Obscura* met de beginregel: ‘Een nieuwe versbundel van den heer Beets is geen aangename lectuur meer in den laatsten tijd.’

Het jaar wordt besloten door twee beschouwingen van François Erens over Barrès.

Men mag zich hier verbazen dat de redactie de brave Sebastiaan sr. te scherp vond en de uitingen van Van Deyssel en Homunculus tolereerde. Althans volgens Kloos' eigen woorden (zo p. 39 bij De Raaf), kreeg hij in 1884 zijn congé als medewerker bij het Amsterdamse weekblad, nadat hem dit tevoren al was overkomen bij het Haagse.[1]

In 1884 vindt men ook nog de *Blauwe Bloemen* van Hélène Swarth gerecenseerd, meer van belang om het feit van het uitkomen van de kunst van deze dichteres (die door Kloos naderhand 'het zingende hart' van Holland zou worden genoemd), nadat de bundel *Eenzame Bloemen* eraan vooraf was gegaan.

In 1885 behandelt Van der Goes er weer geregeld het toneel en vangt Cooplandt (Arij Prins) er zijn reeks artikelen over de jonge Franse naturalisten aan, op 1 februari; een achttal artikelen voorlopig. Ook plaatst men van hem de naturalistische novelle *Het Dubbeltje* (26 juli). In mei beoordeelt Netscher twee Nederlandse realisten, nu onbekend. Taco H. de Beer krijgt vervolgens de gelegenheid de herdruk van Zola's romantisch werk *Les Mystères de Marseille* als een rehabilitatie voor de Rougon-Macquart-rij op te vatten; Couperus, niet gebelgd over de afkeuring van zijn verzen door Verwey en de oude Thijm, draagt een gedicht bij, *De Moorsche Koopman*, en dan is het october geworden en verlaten we dit onderwerp, daar inmiddels De Nieuwe Gids is verschenen. Het oorspronkelijke Weekblad voor Handel, Industrie en Kunst blijkt meer en meer een cultureel en instructief litterair orgaan te zijn geworden en in dit opzicht de voorganger van De Nieuwe Gids, die in het eerst ternauwernood zoveel essentieel 'nieuws' zal brengen.

Wij hebben De Amsterdammer zien evolueren tot een blad waaromheen zich het publiek van smaak en eruditie groepeert; zoals allen die iets van de kunstenaar in zich voelen het nu om De Nieuwe Gids zullen gaan doen; gelijk de avant-garde zich nog weer later zal scharen om De Kroniek, van Tak, en zoals de Groene daarna nog een hele tijd zal blijven het podium van het intellect in den lande, totdat ... wij tenslotte niets meer van die aard rijk zijn, de uitwisseling der meningen door de representatieven der richtingen en stromingen niet langer op één plaats geschiedt (of in het geheel niet) en aldus de 'republiek der vrije geesten' on-

1 Wil men iets lezen over de verhouding tussen De Koo en de jongeren, dan neme men De Nieuwe Taalgids 1956 ter hand voor het artikel op pag. 329 van M. Hanot en vervolgens dat van Harry G.M. Prick in dat tijdschrift, 1957, p. 253.

zichtbaar is geworden. Wij hebben van veel polemiek genoten in De Koo's Amsterdammer (wiens naam men er nimmer in aantreft); we hebben een eenvoudige lezer Huet een lesje zien geven door het neerzetten van het Duitse origineel van een gedicht dat de criticus als echt Nederlands had geprezen; we zijn er bij geweest toen Alberdingk Thijm, de oude, de degen kruiste met Van Hamel, A.G., de bizonder bekwame in de Romaanse letteren, over Franse prosodie en dat Thijm daarbij netjes op de vingers werd getikt; we hebben Doorenbos een krachtige terechtwijzing zien toedienen aan Ten Brink omdat deze popularisator van Zola, dus van het nieuwe, afgaf op de a.s. Nieuwe Gids'ers, onder wie Kloos ... in het kort, we maakten kennis met een orgaan zoals men dit tegenwoordig nog in Engeland bezit in de New Statesman, alleen nog levendiger en afwisselender dan dit (zij het met wel iets meer het belangstellende-leken-element erin), waar het ook door zijn formaat aan deed denken.

Thans enige woorden over middelaars in de cultuur, die door persoonlijk contact - de een meer schriftelijk, de ander meer in levenden lijve - met vooraanstaande buitenlanders hun kennis aangaande het nieuwe uit de eerste hand verwierven en het ervarene hier verbreidden; voordat De Nieuwe Gids er was.

Rechtstreeks contact met Frankrijk
XIV

De, voornamelijk reproducerende, beeldende kunstenaar Philippe Zilcken vertelt in zijn *Au jardin du passé* (p. 33) dat hij, aangetrokken door diens werk, Edmond de Goncourt in 1881 persoonlijk leerde kennen te Parijs. Op bladzijde 121 hebben we meegedeeld dat Van Santen Kolff in 1880 met Zola in briefwisseling trad; Kolff die sedertdien Arij Prins en Frans Netscher beïnvloedde, waarna deze twee ook zelf in rechtstreekse relatie met toonaangevende of merkwaardige Fransen kwamen. In dit verband dient vooral ook Frans Erens te worden genoemd, en daar er vrij wat bekend is over de persoonlijke betrekkingen tussen de Fransen en Erens en Prins, gaan we er in dit hoofdstuk nader op in.

Arij Prins trof het dat zijn vader, de Schiedamse fabrikant, het zich in 1870 kon veroorloven in het toen nog te midden van grote buitens liggende Voorburg te gaan wonen, op het ogenblik dat juist de Haagse schilderschool zich constitueerde en dit dorp een schilderskolonie begon te worden. Jong maakte Arij kennis met kunstenaars: Zilcken, Theophile de Bock en Henkes kwamen geregeld bij zijn ouders aan huis. Via dezen leerde hij Van Santen Kolff kennen, de pleiter voor de Haagse School sinds 1875 in enkele organen, en door hem heeft de jonge Prins zelf ook de gelegenheid gekregen in een Haags dagblad nieuwe schilderstukken te recenseren. Degene die op Prins' litterair oeuvre promoveerde heeft vergeefs gezocht in wélke krant dat is geweest,[1] zonder dat hij echter een onderzoek instelde bij die welke van vooruitstrevendheid had blijk gegeven door Vosmaer's *Een Zaaier* grotendeels te plaatsen toen de overige dagbladpers Multatuli nog niet openlijk dorst roemen; de courant waaraan Kolff meewerkte en die naderhand *Eline Vere* als feuilleton zou doen lopen ... Het Vaderland.

Men weet dat Kolff korte tijd later uit Berlijn Zola gegevens verschafte aangaande de Pruisische militaire uniformen voor *La Debâcle*[2]; Uri toont belangwekkend materiaal betreffende deze schriftelijke omgang, alsmede over die van

1 URI, *Arij Prins*, p. 32, noot.
2 Zie o.a. F. DOUCET, *L'Esthétique d'Emile Zola*, p. 128.

Prins met verschillende Fransen. Vóór zijn vertrek uit Den Haag bezat Kolff reeds een tiental brieven van de leider van de school van Médan, benevens enkele van Victor Hugo, van Renan, van Taine, van de door het Franse naturalisme beinvloede Toergenjev, etc. (die der beide laatstgenoemden afkomstig van Marcellus Emants). In het voetspoor van Kolff zocht en verkreeg ook Netscher correspondentie met Zola, en Prins naderhand met andere naturalisten, onder wie Huysmans, welke briefwisseling tot de dood van deze Fransman van Nederlandse afkomst is voortgezet. Evenals Netscher maakte Prins in zijn artikelen gebruik van allerlei gegevens die de makers van het werk dat hij besprak hem hadden verschaft; artikelen waarmee hij 1 februari 1885 debuteerde in De Amsterdammer, met een inleiding *De Jonge Naturalisten*, en hij begon met twee eigen ontdekkingen te behandelen, Louis Desprez en Robert Caze, die beiden kort daarna stierven in letterlijke zin in dienst van de richting die zij voorstonden: de eerste in de gevangenis, wegens het zedenkwetsende van zijn boek *Autour d'un Clocher* veroordeeld, de ander na een duel. Prins had met beiden gecorrespondeerd en steunde Caze's weduwe daarna financieel. Ook van Flaubert bezat hij een brief, welke, gelijk de door de andere Haagse naturalisten ontvangen uitheemse epistels, onder hen de ronde deed en ook Van Deyssel bereikte, met wie Prins in correspondentie moet zijn getreden na diens artikel *De Eer der Fransche Meesters* in De Dietsche Warande in 1881. Een relatie die in de eerste vijf jaar voor Van Deyssel van meer betekenis is geweest dan voor Prins, doordat deze laatste, met zijn rechtstreeks contact met Parijs, waar hij allengs verschillende figuren met wie Huysmans omging persoonlijk leerde kennen, goed op de hoogte was van de nieuwste stromingen daar, welke een andere kant uitgingen dan Zola's kunst. In 1885, vóór het verschijnen van De Nieuwe Gids, schreef Prins twee reeksen artikelen naast elkaar, de ene in De Amsterdammer, de andere in het zondagsblad van Het Nieuws van den Dag (die doorgingen tot in 1886) en leidde in een zeer beschaafde en rustige schrijftrant, die deed voelen hoe goed de causeur in die litteratuur thuis was, het publiek in het werk van Desprez, Caze, Huysmans, Maupassant en Bourget in, besprak ook Lemonnier en Zola's *Germinal*, en liet zich terloops waarderend uit over Balzac, Flaubert, Stendhal, de Goncourts en Daudet. Het Nieuws van den Dag had bij de inzet van 1884 in zijn zondagsblad al de novelle *La Rempailleuse* van Maupassant in vertaling gebracht, gelijk in 1883 *Une Fille de Ferme* van hem in een bundel vertaalde novellen te Utrecht was ver-

schenen. Die beide jaren vertaalde Netscher zo een en ander van Zola voor het zondagsblad van het Rotterdamsch Nieuwsblad. Wij danken deze gegevens aan J. de Graaf, *Le Réveil littéraire*; wij voegen eraan toe, dat als eerste roman van Zola in het Nederlands in 1884 in twee delen *De Vreugde te Leven* het licht zag, maar dat er reeds op het ogenblik dat Vosmaer in Den Haag klaagde: 'Hier bij ons is alles of Zola of onklassiek', in 1880 aldaar werd uitgegeven *Michelle Jeoffrin* van Hennique, met als ondertitel: 'naar diens naturalistischen roman La Dévouée' De Kinder-Courant van Het Nieuws van den Dag had in 1879 al iets vertaald uit *L'Assommoir* opgenomen, en zelfs te Leeuwarden was in 1881 al een lezing over Zola's *L'Ecole naturaliste* gehouden, door M. Valès.

Arij Prins hield verschillende Franse tijdschriften goed bij, o.a. de Revue Indépendante, waar Huysmans mee in betrekking stond, de Revue Moderniste en het te Brussel uitgegeven weekblad La Jeune Belgique, waarover we in hoofdstuk V uitvoerig hebben verhandeld. Door dit weekblad wist hij van de bloei van het naturalisme in België en dat Zola er in 1883 al bij de jongeren had afgedaan maar sedertdien bij de oudere generatie een wit voetje kreeg.

Prins bezocht de Franse hoofdstad voor het eerst in de zomer van 1886 en kwam er vandaan met de mededeling dat de door de Nederlandse avant-garde geliefde litteratuurrichting had uitgediend. Van Deyssel verheerlijkte op dat ogenblik in De Nieuwe Gids juist *L'OEuvre*: 'Van zonnevlammen en van druipend bloed is het laatste werk van Zola gemaakt' ... en *Happe-Chair*: 'Dit is het dapperste mannenwerk dat Lemonnier nog heeft geschreven' ... en in 1888 nog: 'La Terre, dat is de groote Menschen-Komedie, La Terre dat is de groote Menschen-Tragedie' ... en juichte toen over *Le Rêve*: 'O, ik ben zoo blij ... Dat boek is zoo goud en zoo wit ... O, ik ben zoo verwonderd. Ik ben getild in een hemel van gouden ontroering, om er te lachen den dof verdwaasden, den heesch dronkenen lach van de opperste bedwelmende, de moordende vreugde...' Tot hij in 1891 - na de enquête van Huret - zou verklaren dat het naturalisme dood was. De minder prominenten zagen het zich wijzigende vroeger.

Nadat namelijk in 1887 een vijftal minder eminente aanhangers van Zola zich in een manifest, dat een ogenblik opschudding verwekte, tegen de meester gekeerd had, publiceerde Jules Huret in de Echo de Paris van 3 maart tot en met 5 juli 1891 een reeks interviews met vrijwel alle schrijvers die op dat ogenblik van zich deden spreken en stelde hun vragen aangaande de stand en de verwachte ontwikke-

ling van de Franse litteratuur. Paul Alexis was feitelijk de enige die volhield dat het naturalisme nog doorwerkte, ja dat het pas begonnen was; die telegrafeerde: 'Naturalisme pas mort. Lettre suit.' Zelfs Edmond de Goncourt oordeelde dat het op sterven lag, en Zola gaf als zijn mening te kennen dat het zijn grenzen zou uitzetten, meer met de psychologie rekening zou houden en zich meer zou gaan verdiepen in individu en maatschappij. Hij hoopte, als hij tijd van leven had, die evolutie zelf te vertonen in zijn werk. Huysmans beschouwde het naturalisme stellig als geëindigd; Maupassant en Hennique wilden niet antwoorden, Céard geloofde dat althans het realisme altijd zou blijven, aanhangers van de psychologische richting als Anatole France achtten het overleden, en het ligt voor de hand dat de symbolisten (als Mallarmé), de parnassiens (als Leconte de Lisle) en de 'magiërs' (als Péladan) er helemaal geen belangstelling meer voor hadden. In augustus 1891 gaf Huret de verzameling in boekvorm uit, onder de titel *Enquête sur l'évolution littéraire*, en deze interessante lectuur zal vele ietwat achteraankomende lezers het idee hebben gegeven dat het naturalisme inderdaad niet de alleen zaligmakende kunst was, welke voorname plaats het ook had ingenomen bij de ontwikkeling der letteren. Tot die lezers in de achterhoede behoorde ditmaal blijkbaar Van Deyssel.

Een ander Nederlander die de Nieuwe Gids'ers een heel eind vooruit was, is Frans Erens geweest.[1]

Hij werd geboren in Zuid-Limburg, toen het Frans nog tot de omgangstaal der beschaafden behoorde in zijn streek (als nu nog veel in België, en gelijk het Engels in Zuid-Afrika; hetgeen provincialen op een hoger plan brengt, hen ineens meer wereldburger doet zijn) in een tijd dat er geen enkele Nederlandse courant in Zuid-Limburg veel gelezen werd maar naast de Limburger Koerier, toen te Heerlen uitgegeven, de te Maastricht verschijnende Courrier de la Meuse de toon aangaf. (Feitelijk was dit een Luiks blad, maar veelgelezen in Limburg doordat de adel en de grondbezitters vanouds de winter in het meer mondaine Luik plachten door te brengen). In die jaren ging de jonge François, na op de kostschool te Rolduc te zijn geweest en een

1 Bij De Graaf, *Le Réveil littéraire*, pp. 87-88, is onjuist de vermelding van Erens' verblijf te Parijs van 1878 tot 1883, dat hij niet gestudeerd zou hebben te Amsterdam maar er advocaat zou zijn geweest en tot zijn dood redacteur van De Nieuwe Gids. Kennisneming van Erens' herinneringen in De Maasbode (na De Graaf's publikatie gebundeld) had de schrijver hiervoor kunnen behoeden.

poosje college in de rechten te Leiden gelopen te hebben, vender studeren te Parijs, en werd er, deels toevallig, onmiddellijk en geheel opgenomen in de nieuwste litteraire bewegingen. (In zijn *Vervlogen Jaren*, waarin hij een boeiend beeld schenkt van het gistende leven in de Franse hoofdstad toen, heeft hij verklaard dat het conflict tussen zijn vak en zijn voorliefde zijn leven heeft vergald). Hij arriveerde er in 1881 en het idee viel hem in, stukjes over de ontmoetingen met veelbelovende persoonlijkheden te gaan sturen aan het studentenweekblad Minerva. Behalve Clemenceau behandelde hij daarin Alphonse Daudet, over wiens roman *L'Evangéliste* hij de lezers van het blad een aardige primeur kon aanbieden doordat Daudet hem brieven had laten zien van degene die als hoofdpersoon in het boek optrad. Hij schreef er ook over de dichter Rollinat, wiens naturalistische tendens hij prees, het bij de naam durven noemen van de dingen.

Erens' Parijse vrienden trachtten een eigen tijdschrift op te richten, pas in 1885 kwam het ervan, even voordat De Nieuwe Gids het levenslicht aanschouwde. Dat Franse blad ging evenwel juist tegen het naturalisme in, en wel omdat men vond dat het op zijn retour was. Erens schreef in het orgaan, La Jeune France geheten, in augustus 1885, een artikel over de Nederlandse litteratuur in de loop der eeuwen, een stuk dat men hem in Nederland nogal kwalijk nam.

Behalve mannen als Taine en Renan (deze laatste had hij op een lezing te Leiden al gehoord) leerde hij er Barbey d'Aurevilly en Barrès kennen. Ofschoon Erens, toen hij zich einde 1883 vestigde te Amsterdam om af te studeren, in nauw contact kwam met Van Deyssel - op de kostschool te Rolduc al ontmoet; de jonge Karel trok daar zeer de aandacht als zoontje van de beroemde Thijm - was het toch Prins die Van Deyssel later het werk van Villiers de l'Isle-Adam en Barbey deed kennen. (Prins raakte er zelf mee vertrouwd via Huysmans.) Men weet dat Van Deyssel in 1893 de vertaling van Villiers' *Akédysséril* uitbracht; in een brief van 1889 aan Prins - nadat hij hem in zijn vorige had bedankt voor inlichtingen over Poe, die hij niet kende; Prins had diens verhalen in de bewerking van Baudelaire gelezen - in die brief van 1889 schrijft Van Deyssel Prins: ‘In de Revue Contemporaine heb ik gelezen: Akëdysseril, dat u zoo hoog stelt. Ik voel wel iets bizonders, maar de groote emotie er van ontsnapt mij’.[1]

Voor Barrès deed Erens zijn best hem in Nederland een conférence te doen houden, wat mislukte, evenals Barrès' meewerken aan De Amsterdammer; echter bevatte het eerste

1 URI, *Arij Prins*, p. 106.

nummer van De Nieuwe Gids naderhand een bijdrage van deze Fransman, dank zij Erens' bemoeiing. Ook ontmoette hij Catulle Mendès, Mallarmé en Moréas; met de laatste maakte hij menige zwerftocht door nachtelijk Parijs, wat kort daarop in Nederland eveneens in de mode kwam voor het opdoen van indrukken voor het werk: schilders en schrijvers gezamenlijk trokken op onderzoek door de nachtbuurten van Den Haag en Amsterdam, gingen er de kroegen langs. Met Isaäc Israëls zocht hij Zola, Huysmans, Mallarmé, Barrès en Odilon Redon op.[1]

Terug in Nederland eind 1883, constateerde Erens dat men daar in de litteraire kringen nog niet verder dan het naturalisme was gekomen. Hij voelde zich soms machteloos om aan de Amsterdamse jongeren, die straks de Nieuwe Gids'ers zouden zijn, dit duidelijk te maken, naar zijn eigen woord (hij was anders een uitstekend betoger). In zijn gesprekken vestigde hij nochtans de aandacht op Barrès en Baudelaire - en men weet dat hij over hen ook in De Amsterdammer publiceerde - en toonde de hoge waarde der Goncourts aan (die Van Deyssel door hém leerde kennen). Edoch, hij schrijft in zijn herinneringsboek (ed. Prick, pp. 110-111): ‘Ik dacht soms, dat de onkunde der jongere Hollandsche literatoren ten opzichte der literatuur-evolutie misschien een geluk was. Want waren de jonge strijders voor het naturalisme in Nederland zich ervan bewust geweest, dat zij een stervende richting verdedigden, dan hadden zij dat nooit met zooveel geestdrift en kracht kunnen doen en menig mooi brok literatuur ware niet ontstaan.’

Tenslotte is ook Van Eeden, in de zomer van 1885, te Parijs geweest, om er in de klinieken van Charcot en Debove nader kennis te maken met de hypnose, waarop hij eigenlijk had willen promoveren. Maar hij kwam daar toen met geen betere litteratoren, buiten Huet, in aanraking dan Sully Prudhomme. Het wezenlijke van de vernieuwing der letteren in Frankrijk en in Nederland, de plastiek, is zijn ‘schwärmerisch’ wezen geheel ontgaan, en in het grote debat van 1891 zal hij over de Franse naturalisten zeggen: ‘O die donkere Romanen, dat donkere, kleine meng-ras - hoe heeft het mij innerlijk van bitteren spijt vervuld, dat zij nu den boventoon voeren in het litterair Europa.’ Van Eeden toont in zijn navolgingen de plastiek der Engelsen evenmin te waarderen; voor hem is ‘de mooie gedachte’, hoe afgezaagd ook, in ‘schoone taal’, hoe leeg en voos ook, nummer één.

1 Prof. P.G. Castex van de Sorbonne heeft talrijke ophelderende notities gegeven bij de vertaling door prof. Pierre Brachin van Erens' optekeningen over zijn Patijse tijd: *Un Hollandais au Chat Noir, souvenirs du Paris littéraire 1880-1883*, 1960.

Geen donderslag bij heldere hemel
XV

Dat is nu toch wel de indruk die men van het ontstaan der Beweging van Tachtig moet hebben gekregen en die wij nog eens preciseren in het volgend overzicht. Geen revolutie plotseling, gelijk Prinsen suggereerde; noch ontketenen van de Beweging door De Nieuwe Gids, wat Romein zei; zelfs Van Deyssel liet zich in De Nieuwe Gids van 1891 ontvallen (herdrukt in het uitgaafje van de Allard Pierson Stichting *De Beweging van Tachtig* van 1935, p. 26): ‘Sinds het verschijnen van de eerste Nieuwe Gids aflevering is de heele Nederlandsche litteratuur veranderd’. In 1938 schreef J.A. Rispens zelfs in zijn lijvig, maar van de grote invloed van het buitenland slechts heel weinig blijk gevend *Richtingen en Figuren in de Nederlandsche Letterkunde na 1880*, in het woord vooraf: ‘Verder wordt tegenwoordig gezegd: de beweging van '80 was een geleidelijkheid, niet een plotselinge, verrassende vernieuwing. Ook daarmee ben ik het niet eens.’

Laat echter de feiten, bijvoorbeeld sinds 1870, spreken.

1871

Boissevain prijst in De Gids Shelley's *Defence of Poetry*.

In Wetenschappelijke Bladen plaatst men Shelley boven Byron.

1872

Potgieter wijdt diepgaande aandacht en grote lof aan Shelley in de Java-Bode (aanwezig in het Amsterdamse Leesmuseum). Busken Huet schrijft in dat blad ook een artikel over Shelley (en Byron).

Emants onder invloed van Taine, in Spar en Hulst.

1873

Huet verhaalt in zijn *Brieven aan E.J. Potgieter* van een Pool aan wie hij Shelley bekend maakte. ‘Thans wil hij uit Europa niet slechts een Shelley, maar ook een Keats medebrengen!’

Huet verhaalt in dezelfde Brieven hoe hij te Batavia drie romans van Zola leende en las, en prijst allerlei erin als van de hoogte van Hugo, Balzac en Flaubert.

1874

Vosmaer zegt in Het Vaderland en in *Een Zaaier*: ‘Vorm en

Inhoud wil ik niet scheiden.'

Huet's stuk over Shelley in *Nieuwe Litterarische Fantasien*.

Eliza Haighton prijst Shelley in De Nederlandsche Spectator om zijn liefde voor het schone en goede.

F.P. ter Meulen schrijft in De Gids ironisch over de oude schilderkunstbeschouwing.

1875

Vosmaer behandelt in De Nederlandsche Spectator Shelley's leven.

Van Santen Kolff pleit in Het Vaderland en in De Banier voor de nieuwe schilderkunst.

Ten Brink schrijft over Daudet in het tijdschrift Nederland.

Ten Brink ontdekt Zola, maakt hem bekend aan Van Santen Kolff.

Emants acht, in De Kunstbode, vorm en inhoud van elkaar afhankelijk.

Boissevain brandmerkt in De Gids Schaepman's 'bulderende poëzie'.

1876

Het orgaan Euphonia prijst Shelley.

Ten Brink brengt, in 'Nederland', Zola in verband met Balzac en Flaubert.

In een schriftelijk betoog scheldt Perk lyrisch als later Van Deyssel.

1877

Ten Brink schrijft in 'Nederland' vier artikelen over Zola, onder het hoofd 'Een letterkundige Herkules'.

Van Santen Kolff lanceert in De Banier de naam 'de Haagse School' en brengt de nieuwe schilders in verband met Daudet, Flaubert, Zola en Gustave Droz.

Winkler Prins toont in 'Nederland' gedegen kennis van Shelley.

Vosmaer toont in De Nederlandsche Spectator met Shelley's werk bekend te zijn.

Vosmaer zegt in De Banier: Vorm en Inhoud zijn Een.

Emants geeft in De Banier een naturalistische definitie van 'kunst'.

De Amsterdamsche Studentenalmanak bevat een groot gedicht met invloed van de poëzie van Shelley, Keats en Leigh Hunt.

1878

Van Vloten prijst in zijn *Beknopte Geschiedenis der Nieuwe Letteren* Shelley nogmaals zeer.

Taco de Beer neemt, niet als eerste, Shelley's *The Cloud* in een bloemlezing op.

Edmund Gosse geeft in De Banier Swinburne lof, alsmede diens inspirator Shelley.

Pierson prijst in De Gids Swinburne (en Shelley).

Kloos leert, naar eigen opgave, Shelley kennen door zijn gedichten te Amsterdam te kopen.

Busken Huet vestigt in vijf lezingen de aandacht op Keats' kunst.

1879

Perk heeft een eerste gedicht in ‘Nederland’.

Van Eeden debuteert in de Amsterdamsche Studenten-Almanak.

De Kinder-Courant vertaalt iets uit *L'Assommoir*.

Ten Brink brengt het boek *Emile Zola*.

Emants geeft een naturalistische definitie van ‘schoonheid’, en twee naturalistisch geconcipieerde novellen, in De Banier. Emants publiceert *Een Drietal Novellen* met naturalistische inleiding, waarin hij Zola's *L'Assommoir* als meesterstuk prijst, en verklaart, zichzelf gaarne naturalist te noemen.

Emants geeft *Lilith* uit; wordt aangevallen, ook om zijn naturalisme, door Boissevain in De Gids; wordt verdedigd door Kloos in De Nederlandsche Spectator; smaalt in zijn verweer in de Nieuwe Rotterdamsche Courant op de Nederlandse kritiek.

Huet plaatst het verslag van de lezing over Keats in het maandblad Nederland.

Perk schrijft zijn *Mathilde*-cyclus, geïnspireerd door Petrarca en wellicht ook door Sidney.

W.W. van Lennep maakt Keats' *Hyperion* aan Perk bekend. Potgieter's *Studiën en Schetsen I*, met hoge lof voor Shelley, in boekvorm uitgebracht.

Pierson bestrijdt in het Algemeen Handelsblad (toegelaten door Boissevain) de retoriek van Schaepman.

1880

Perk heeft een eerste gedicht met woordkunst in De Amsterdammer.

Huet's artikel over Keats herdrukt in een bundel *Litterarische Fantasien*.

Van Santen Kolff treedt in briefwisseling met Zola, gelijk Emants het al met Taine en Toergenjev deed.

Paap heeft een artikel over vorm en inhoud in De Nederlandsche Spectator.

Vosmaer schrijft uit Den Haag aan Perk: ‘Hier bij ons is alles of Zola of onklassiek’.

Hennique's naturalistische roman *La Dévouée* vertaald uitgegeven in Den Haag.

Couperus en Netscher gaan in het naturalisme op.

Emants behandelt in de Spectator dr Letourneau's *Physiologie des Passions*.

Valette bespreekt Zola's kunstleer in De Banier.

Dr Francesco behandelt in De Banier Daudet.

De Amsterdammer geeft Zola's *L'Attaque du moulin* in vertaling.

Van Deyssel's debuut in de Gooi- en Eemlander.

Vosmaer bespreekt Keats' *Hyperion* in de Spectator en zegt o.m.: 'Dat Shelley en Keats bij ons herleven is een goed teeken.'

In De Portefeuille zet men uiteen, waarom Shelley's ster rijst. Huet te Parijs geestdriftig over Shelley en Keats.

Kloos plaatst *Rhodopis* in het tijdschrift Nederland.

Vier sonnetten van Perk in De Nederlandsche Spectator. Vijf sonnetten van Perk in 'Nederland'.

1881

Van Deyssel schrijft *De Eer der Fransche Meesters*, met pleidooi voor Zola, in De Dietsche Warande.

Perk richt zich in de Spectator tegen de ouderwetse poëzie. Paap en Kloos bestrijden Huet in De Amsterdammer over diezelfde dichtkunst. De laatste noemt Huet daarbij 'de bewonderaar van Keats en Shelley'.

Tien sonnetten van Perk's *Mathilde* in de Spectator.

Perk's *Iris*, de navolging van Shelley's *The Cloud*, in De Tijdspiegel.

Negen sonnetten van Kloos In Astrea, waarbij vijf Duitse, onder invloed van Platen.

Te Leeuwarden houdt M. Valès een lezing over Zola's *L'Ecole naturaliste*.

Het gezelschap Flanor opgericht door de latere Nieuwe Gids'ers, nadat eerst als naam De Nieuwe Gids aan de hand is gedaan. Paap wenst een tijdschrift om het l'art pour l'artbeginsel te propageren.

Paap zegt in een artikel in de Spectator: 'Vorm en Inhoud zijn Een.'

Kloos' *In Memoriam Jacques Perk* in de Spectator.

Vosmaer noemt dit in een brief: 'voor onze richting een manifest, een canoniesch stuk, dat een *datum* zal stellen.' Doorenbos verdedigt in De Amsterdammer de jongeren tegen Ten Brink als de mannen der nieuwe renaissance.

1882

Van Eeden's dramatische idylle *Het Rijk der Wijzen* in het tijdschrift Nederland.

Twee sonnetten van Kloos in Astrea, onder invloed van Swinburne's *Poems and Ballads*, naar hij in een brief aan Vosmaer verklaart.

Twee sonnetten van Kloos in de Spectator.

Drie gedichten van Verwey, door Kloos ingezonden, in de Spectator.

Kloos geeft de verzen van Perk uit, met de inleiding, (naar Vosmaer's wens gebaseerd op het *In Memoriam Jacques Perk*), die zijn litteraire geloofsbelijdenis vormt.

Paap behandelt in drie artikelen in De Amsterdammer Vosmaer's *Nanno*, onder het opschrift 'Vorm en Inhoud zijn Een'. Vincent van Gogh geeft in zijn brieven karakteristieken gelijk later Van Deyssel het in De Nieuwe Gids zal doen. Van Deyssel voert de pen over toneel in De Tijd, de Nieuwe Rotterdamsche Courant en De Dietsche Warande, citeert in deze laatste Zola en Céard, en behandelt er ook *Numa Roumestan* van Alphonse Daudet, die hij als 'romancier naturaliste' in sommige opzichten boven Zola stelt.

Van Deyssel schrijft, evenals Van der Goes, toneelverslagen in De Amsterdammer.

Van Deyssel bespreekt Zola's *Pot-Bouille* (alsmede de eerste helft der Rougon Macquart-reeks) en Lemonnier in De Amsterdammer.

1883

Van Deyssel schrijft *Nieuwjaarsdag-Ontboezeming* in De Amsterdammer, met invloed van *Mes Haines*.

Van Deyssel schilderkunstcriticus aan het nieuwe dagblad De Amsterdammer.

Van Verwey twee sonnetten in De Nederlandsche Spectator. Van Eeden heeft drie sonnetten plus een wat langer gedicht in de Spectator.

Van Deyssel bespreekt in het weekblad De Amsterdammer Daudet's *L'Evangéliste* en Zola's *Au Bonheur des Dames*.

Frans Erens schrijft uit Parijs in het studentenblad Minerva over Daudet's *L'Evangéliste* met materiaal van de auteur.

Frans Netscher vertaalt iets van Zola voor het Rotterdamsch Nieuwsblad.

Verwey heeft drie artikelen over Potgieter's *Florence* in De Amsterdammer en vestigt aldaar de aandacht ook op Hemkes en Penning.

Erens schrijft over de naturalistische dichter Rollinat in Minerva.

Erens komt te Amsterdam wonen en propageert de nieuwe Fransen.

Erens schrijft over Rollinat in De Amsterdammer.

Hélène Swarth publiceert *Eenzame Bloemen*.

Van Eeden's *Het Sonnet* Amsterdam en Den Haag gespeeld.

1884

Ten Brink's *Emile Zola*, uitgebreid, herdrukt.

Erens behandelt Baudelaire in De Amsterdammer.

Het Nieuws van den Dag geeft in vertaling Maupassant's *La Rempailleuse*.

Zola's *La Joie de Vivre* in vertaling verschenen.

Van der Goes over Paap's satire *Bombono's* (gelijk Van Deyssel nog niet spot) in De Amsterdammer.

Van Deyssel prijst in dat weekblad Netscher's *Studiën in onze Tweede Kamer* in het tijdschrift Nederland.

Van Deyssel valt Schaepman aan over zijn esthetica, in De Amsterdammer.

Verwey keurt er Beets' laatste gedichten in drie artikelen af. Arij Prins krijgt de naturalistische novelle *Een Buitenkansje* in De Nederlandsche Spectator, en andere novellen in het maandblad Nederland geplaatst.

Van Eeden's *De Wonderbloem*, navolging van Shelley's *The Sensitive Plant*, in 'Nederland'.

Couperus publiceert *Een Lent van Vaerzen*, die ten dele in De Gids en de Spectator hadden gestaan.

Hélène Swarth publiceert *Blauwe Bloemen*, na ze ten dele in Gids en Spectator te hebben gehad.

Vosmaer verdedigt in De Nederlandsche Spectator tegenover Beets het sonnet.

Erens schrijft in De Amsterdammer over Barrès.

1885

Paap heeft een satire in de Amsterdamsche Studenten-Almanak.

Van Eeden komt met de *Grassprietjes van Cornelis Paradijs*. Ten Brink brengt in boekvorm *Causeriën over Moderne Romans*, o.a. over Zola, Flaubert, Lemonnier en Maupassant. Arij Prins behandelt in een reeks artikelen in De Amsterdammer en Het Nieuws van den Dag de naturalisten Desprez, Gaze, Huysmans, Maupassant, Lemonnier, J. de Goncourt, Bourget, en van Zola *Germinal*; prijst er terloops Balzac, Stendhal, Flaubert en Daudet.

Netscher propageert het naturalisme in De Amsterdammer, het Algemeen Handelsblad, De Gids, Nederland, Het Nederlandsch Muzeum, De Portefeuille.

Arij Prins plaatst de naturalistische novelle *Het Dubbeltje* in De Amsterdammer.

Winkler Prins brengt de bundel *Sonnetten*.

Arij Prins publiceert de bundel naturalistische novellen *Uit het Leven*.

Netscher legt de bundel naturalistische schetsen *Studie's naar het Naakt Model* ter perse.

De Nieuwe Gids verschijnt en opent met een sprookje in de trant der Duitse romantiek van 1820.

De oprichting van de Nieuwe Gids
XVI

Las men in de laatste jaren dat dit maandblad nog bestond - het sleepte zich voort tot midden 1943, verworden tot een antisemitisch orgaan - dat het in 1885 gesticht werd door Willem Kloos, men kan deze mededeling niet anders dan volstrekt in strijd met de feiten noemen. Het blad verscheen onder vijf redacteuren, en hij die zich het meest voor het tot stand komen ervan heeft ingespannen was zeker niet de dromerige Willem Kloos, maar de zeer actieve Willem Paap. Door het gezin van de redactiesecretaris later is het aandeel van deze laatste steeds geheel verzwegen, en onder de invloed daarvan kon Prinsen in zijn Handboek schrijven: ‘Paap (die overigens niets van beteekenis gepresteerd heeft) ging reeds in '86 uit de Redactie’ (p. 662, 1e druk). De Vooys is in een latere uitgave van zijn *Schets* gunstiger gaan oordelen, door in een noot te verklaren dat Paap ‘in de jaren 1880-1885 tot de belangrijkste jongeren had behoord’, ongetwijfeld onder de indruk van Paap's ageren voor het beginsel l'art pour l'art toen, en van de mededelingen van de mede-oprichter van het tijdschrift Van der Goes (in *Litteraire Herinneringen*); terwijl de gematigde, onbevooroordeelde Frans Erens, later zelf ook Nieuwe-Gids-redacteur, diens voorstelling bevestigt dat Willem Paap de grote man is geweest bij de oprichting van het orgaan. Zeggend in *Vervlogen Jaren* (ed. Prick, pp. 173-174):

‘Paap als Groninger stelde zich in verbinding met den Groninger W. Versluys, die door de uitgave van de schoolboeken van zijn broer J. Versluys tot een uitgever van beteekenis was geworden. Het contract voor de uitgave van een tijdschrift, De Nieuwe Gids geheeten, werd opgesteld door Paap en geteekend door de eerste redacteuren: Paap, Van Eeden, Van der Goes, Kloos en Verwey. Ik wilde er buiten blijven om mijn studie.[1]

Als zooveel mogelijk getrouwe chroniqueur, moet ik ook

1 Uit een artikel in het Algemeen Handelsblad van 30 september 1925 door Verwey blijkt, dat Paap de titel De Nieuwe Gids voorstelde, die men dadelijk aanvaardde. ('s-GRAVESANDE, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*, 1955, p. 21).

nog zeggen dat de rol van Paap eigenlijk ten onrechte in het vergeetboek is geraakt. Slechts degenen, die het meemaakten, kunnen het nog weten. Zoo zei Van der Goes mij nog in 1931: "Als Paap er niet was geweest, dan zou de oprichting van De Nieuwe Gids nog niet zoo gauw zijn gebeurd, want Paap was de meest voortvarende, hij was de practische man, die den uitgever vond en de moeilijkheden van het contract overwon." En dat is de waarheid. Men moge de waarde van zijn litteraire productie van vroeger en later dan al niet hoog schatten, het feit blijft bestaan, dat Paap de oprichting van De Nieuwe Gids op een zeker moment tot werkelijkheid heeft gemaakt.'

Blijkens een artikel 'Lodewijk van Deyssel en zijn vrienden' (dat slechts dient om over Kloos te verhandelen) in De Nieuwe Gids van october 1939, door Jeanne Reyneke van Stuwe, zou Erens zijn oordeel inzake Kloos' nietleiderschap hebben gewijzigd na de publikatie van zijn herinneringen als feuilletons in de courant. Maar, blijkens een brief van mevrouw. Erens-Bouvy, geschreven Oude Slot Heemstede, 10 januari 1939, in ons bezit, heeft hij zelf de definitieve tekst voor de, postuum verschenen, boek-uitgaaf nog gereedgemaakt, waaruit wij citeerden; teken dat hij zijn mening volkomen handhaafde.[1]

Belangrijk is, dat in De Nieuwe Gids van 1934 (I, p. 645) een brief van Kloos aan mr Lotsy is opgenomen, gedagtekend 17 februari 1887, die een heel ander geluid laat horen betreffende de oprichting 'door Willem Kloos'. Nadat de schrijver vermeld heeft dat de voorlopige redactie in 1885 niets meer van Van Deyssel vernam, zegt Kloos in die brief: ... 'stelde ik voor om Paap te vragen als 5e redacteur en de andere heeren hadden daar niets op tegen. Paap nam het aan, het plan lachte hem toe, en met den uitstekenden praktischen geest dien hij bezit, had hij spoedig de zaak met uitgever en drukker geregeld. Hij was toen de eigenlijke man, die handelde, *de* man.'[2]

De hierboven gesignaleerde negatie van Paap berust op rancune wegens het schrijven van de satire *Vincent Haman*, die de zwakheden van de Tachtigers meesterlijk belicht. De feiten in dit boek zijn alle verdicht, de sfeer is echter schitterend getroffen. Tekenend is het, dat nota bene dr W. Doorenbos het werk in bescherming nam, in een kritiek in 1898 in de Haagsche Courant, en verklaarde:

1 Door ons ter publikatie afgestaan aan 's-Gravesande; door hem afgedrukt op pagina 172 van zijn *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*.

2 Ook bij 's-Gravesande afgedrukt, op pp. 22-24.

‘Maar wie er buiten staat, zonder daarom geheel vreemd te zijn aan de gebeurtenissen der laatste twintig jaren, die ontdekt, dat Mr. Paap's streven hooger reikte dan het photografeeren van een groep voorbijgaande personen, wier namen een volgend geslacht niet eens meer zal kennen - dat hij, niet zonder deernis met de strijdmakkers zijner jeugd en met een weemoedig gevoel over de krachten die verloren gingen, een tijdvak heeft willen schilderen, en, bovenal, de oorzaken van het verval ... Mr. Willem Paap heeft met zijn “Vincent Haman” een moedig stuk geleverd.’

En Ter Braak, die in 1936 een nieuwe uitgave van de roman bezorgde en vorenstaand oordeel niet aanhaalt en in de opsomming van pogingen tot eerherstel van Paap van het drietal artikelen in De Litteraire Gids van mei en juni 1927 niet rept, Ter Braak zegt volkomen terecht in zijn inleiding, dat Paap een portret tekent van Willem Kloos in Moree ‘dat geen biograaf voorbij kan gaan zonder belachelijk onvolledig te zijn’. Dit portret nu verklaart de rust van Kloos als redactiesecretaris waarvan Erens spreekt, het diep in gedachten zitten, alles langs zich heen laten gaan en dan plotseling opschrikken, gelijk ook de bezoekers van de Regentesselaan in Den Haag dat hebben gekend. Paap en Kloos' biograaf De Raaf geven beiden dat beeld, waarbij er weinig plaats overblijft voor de indruk van een tijdschriftstichtende noch van een leiding gevende persoonlijkheid.

Hiermee is wel het negligeren van Paap als de werkelijke oprichter voldoende duidelijk gemaakt.

Ten overvloede heeft men nog een sprekend getuigenis in de briefkaart waarmee Van Eeden mededeling van de aanstaande oprichting van De Nieuwe Gids deed aan Jan Veth, op 8 juli 1885. Die luidt (afgedrukt bij Huizinga, *Leven en Werk van Jan Veth*, p. 20): ‘Daar steekt de Nieuwe Gids (ach! waarom niet Het Loodsje?) van wal. Paap aan 't roer. Kloos peinzend op de plecht. Albert in de mast. “En 't losgedonderd schot wenscht heil aan 't vaderland”!’

Dit aangaande de oprichting door Willem Kloos. Op het stuk van leidinggeven door hem - wat óók is opgedist en tot welke verkeerde voorstelling men kan geraken indien men, in stede van de jaargangen met het werk zelf te bestuderen, vragenlijsten aan het latere redactiesecretariaat zond zoals Donkersloot blijkbaar deed,[1] het volgende van Erens (ed. Prick, pp. 185 en 186):

1 Jeanne Reyneke van Stuwe suggereert dit in het meinummer 1929 van De Nieuwe Gids. Ze spreekt van een a.s. promovendus in de Ned. letteren; korte tijd daarna verscheen Donkersloot's proefschrift.

‘Wanneer ik mij in mijn herinneringen verdiep en er een waarachtig beeld uit wil ophalen van de beweging van '80, die onze taal heeft vernieuwd, zie ik mij verplicht op te komen tegen de eerst in latere jaren (o.a. door Donker in zijn Vernieuwing onzer Poëzie) geuite bewering van een leiderschap in deze beweging door Willem Kloos. Neen, er was geen leider en ieder was evenveel pionier als de ander.

In dien tijd heeft Kloos zelf nooit de leider willen zijn en als latere historici hem dat hebben gemaakt, dan heeft hij dat zich laten aanleunen.

Wel zag Verwey in het begin in Kloos een leermeester; hij was toen nog heel jong, nauwelijks achttien jaar, maar spoedig ontwikkelde zich zijn individualiteit en hij vond zijn eigen geluid, dat mij zeer origineel leek. Ik meen mij te herinneren, dat ik het voor mijzelf noemde “het Bijbelsche geluid”. Zonder twijfel inspireerde hij zich veel op de lectuur van den Staten-bijbel.

Hoewel ik alle polemiek uit deze herinneringen wil houden, die ik opschreef voor mijzelf, om voor mijzelf het voorbijgegane te herleven, zie ik mij nog verplicht te protesteeren tegen de enormiteit van Donkers bewering als zou “het proza van Verwey, v. Eeden, v.d. Goes, Paap, v. Deventer en anderen voor een goed deel door het voorbeeld van Willem Kloos zijn gevormd.” Kloos stelde zich na de oprichting van De Nieuwe Gids op een zekere manier als middelpunt op. Hij was een middelpunt in rust, dat een band was tusschen de verschillende medewerkers, zonder dat daarvan invloed uitging. De ideeën waren reeds rijp en ieder had zijn eigen inzicht, dacht en werkte voor zichzelf en bekommerde zich weinig om den ander en hoewel op sommige momenten de een zijn nut deed met de inzichten van den ander, waren al deze mannen meesters en niemand stond onder den invloed van den ander.

Donkers bewering dat de grondgedachten van De Nieuwe Gids bijna alle door Kloos zouden zijn geformuleerd, zal menig oud-strijder van '80 hebben doen glimlachen. Die zoogenaamde grondgedachten zijn de leuzen die altijd in de gesprekken werden genoemd, zooals “L'art pour l'art”, “vorm en inhoud zijn één”. De uiting “kunst is passie” moet op rekening van v. Deyssel worden gesteld.’

Maurits Uyldert heeft in zijn *De Jeugd van een Dichter* (1948) op zijn beurt verklaard: ‘Leider in den eigenlijken zin van het woord is Kloos in het kader der Nieuwe-Gids-beweging nooit geweest.’ Hij vermeldt, dat Verwey in de eerste jaren veel van het secretariaatswerk deed. Zowel Jan Veth als

Van Looy zonden toen hun bijdragen, voor het tijdschrift bestemd, aan Verwey; Van Looy zo op 30 juli 1886 uit Madrid met de woorden: ‘Ik stuur je deze twee sonnetten van de laatste tijd, die ik onderstel dat je in elk geval [zult willen lezen.] Zeg me wat er aan mankeert. Want al stuur ik een heele Odyssee aan de Gids Secretaris dan krijg ik toch geen antwoord’ (p. 156). En in een bizonder licht komt wel de ‘vriendschap’ tussen Kloos en Van Deyssel door een brief van laatstgenoemde van 12 januari 1888 uit Houffalize aan Verwey (pp. 156-157), met de passage:

‘Ik zal zoo vrij zijn, als je 't goed vind, mij in 't vervolg tot jouw te richten voor Nieuwe-Gids-korrespondenties, want de sekretaris schijnt het korrespondeeren met de auteurs van kopie voor zijn tijdschrift niet tot zijn taak te rekenen. Ik schreef hem althands in de laatste zes weken drie brieven, maar hij antwoordt op geen van de drie. Vooral het niet andwoorden op den eerste dier drie brieven, een lange van zoo een intiem karakter dat er dadelijk op geandwoord had moeten worden, is mij zeer onaangenaam geweest. Stel je voor, iemant daar je bij komt zitten en daar je je hart aan uitstort met vele innige vertrouwelijke mededeelingen en die, als je uitgepraat bent, net doet of je niets gezegd hebt en een eind ver met iemant anders van het gezelschap over andere dingen gaat zitten praten. - Het is heel plezierig een auteur te zijn en een stijl te schrijven als Kloos, maar een beetje welopgevoedheid te hebben is toch ook wel plezierig voor de menschen waarmêe je verkeert...’

Wat nu nog de financiële kant van de exploitatie van De Nieuwe Gids betreft, het volgende.

Kloos zelf vertelt in het (eerste) jubileumnummer van het tijdschrift, in 1910, dat hij bij een dame die belang in hun groepje stelde op bezoek ging om financiële steun voor de oprichting te krijgen en dat hij een enveloppe van haar ontving die *ƒ*1000 bleek te bevatten. En, zegt hij, ‘Van Eeden wist bovendien, op overeenkomstige wijze, een dergelijke som los te krijgen, en het tijdschrift kon dus beginnen.’ Dus een tweede *ƒ*1000. Nu was de goede geefster van Kloos een zeer goede kennis van Veth (mevrouw Jolles-Singels) en Veth had namens haar en namens zichzelf steun toegezegd. (Frank van der Goes, de penningmeester van het blad, herinnerde hem daar ruim een jaar later aan, toen de kas leeg begon te raken en hij nu een beroep op Jan Veth deed, gelijk Huizinga verder vermeldt). Prinsen, in zijn Handboek, door in een noot te zeggen: ‘Over de historie van het bekende briefje van 1000 dat Kloos wist los te krijgen’ (volgt een verwijzing naar een plaats waar men ... niets daarover vindt doch gegevens van Emile Erens over

'Flanor') wekt zo ten onrechte de indruk dat Kloos de man was die de uitgave financieel mogelijk maakte.

Deze laatste heeft de onjuiste voorstelling van zaken niet alleen laten bestaan, maar ze is, zo niet van hem arkomstig dan toch door hem verbreid, in de conversatie, getuige de weergave bij De Raaf, zijn toegewijde biograaf, die in zijn gevaarte over de dichter op pagina 52 in een noot zegt: 'Kloos kreeg *f*1000 van een oude dame en ook Verwey en Van Eeden droegen iets bij.' Dit 'iets' is fraai![1]

Door 's-Gravesande's *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* van 1955 is de toedracht helemaal helder geworden: op pagina 26 aldaar blijkt, dat Van Eeden *f*500 wist los te krijgen van G. van Gennep (Van Eeden's aanstaande schoonmoeder was mevrouw Van Vloten-Van Gennep) en eenzelfde bedrag van de uitgever W. Versluys. Drie jaar later blijken er nog zes andere aandeelhouders te zijn, elk voor *f*250: Van Eeden zelf, Willem Witsen, P.L. Tak, F.M. Wibaut, C.V. Gerritsen en mevrouw M. de Gijselaer, een familielid van mevrouw Van Vloten (p. 28). De redacteuren waren evenwel contractueel de eigenaars; Van der Goes spreekt, nog wat later - wanneer er naar het schijnt nog eens *f*500 is binnengekomen - van 'de vier eigenaars': Kloos, Van Eeden, Verwey en Van der Goes, en zegt: 'Bovendien is juridisch de zaak volkomen duidelijk: wij zijn eigenaar, kunnen onze rechten bewijzen, en zijn aansprakelijk voor de geleende *f*4000.'[2]

Het verhaal van het 'briefje van 1000' van Kloos is echter zeer levensvatbaar gebleken en heeft bij menigeen de indruk gewekt dat het de dromerige Willem Kloos was die de uitgave van het tijdschrift mogelijk wist te maken.

1 P.H. Ritter jr. noemde De Raaf's boek in het Utrechtsch Dagblad 'tot in de punten en komma's verantwoord en gedocumenteerd'.

2 S.M. NOACH, *Uit de brieven van Frank van der Goes aan Frederik van Eeden* (*1885-1897*), Groot Nederland 1942, pp. 135-136.

De eerste jaargang
XVII

Zo opende die dan met het octobernummer van 1885, van algemene aard, met papier, druk en lettertype die het goed deden, iets royaler wel dan De Gids, maar met ‘een onopvallende, bijna onooglijke, blauwgrijze omslag’, ouderwets.

Fischer merkt op[1], dat de indruk die de eerste afleveringen van de oude Gids van 1837 en volgende jaren maken, in hoge mate verrassend is voor de latere beschouwer en al zeer weinig lijkt op de voorstelling die men er zich uit de litteratuurgeschiedenis van vormt. (De redactie ongenoemd, de artikelen ongetekend en in hoofdzaak slordig geschreven recensies, o.a. over lectuur omtrent besmettelijke veeziekten). ‘Wie zich dus De Gids voorstelt, bij hare oprichting, als een letterkundige publicatie, waar misschien ook enkele wetenschappelijke artikelen in werden opgenomen, vergist zich ten eenen male.’ Deze uitspraak geldt evenzeer voor De Nieuwe Gids, al stond die terstond op een goed peil. Maar iets ‘niemals dagewesenes’? En nog wel een revolutie, gelijk Prinsen het schetst? Daar lijkt het heel weinig op; dat lijkt wel opzettelijk te zijn vermeden. Het, de jongeren welgezinde, weekblad van De Koo viel de inhoud van de eerste aflevering (van 160 pagina's, soms waren het er nog meer) ten minste tegen.

De voorzichtigheid is niet onverklaarbaar. Kloos vertelt in het vermelde herdenkingsartikel dat de uitgever het nogal een bedenkelijke onderneming vond (en waartoe hij zonder de ingebrachte kontanten zich vast en zeker niet geleend zou hebben) met die jongemannen ‘met onzekere toekomst, van wie er op zijn hoogst nog maar één enkele, Frederik van Eeden, door het publiek werd geduld.’ (Dit laatste is wat overdreven; de herdenkingsschrijver had behoefte de houding der maatschappij wat donker te schilderen om de triomf des te grootser te doen zijn). Maar zo valt het te begrijpen, dat het eerste nummer opende met een bijdrage van Van Eeden; een verhaal dat, hoe zuiver en eenvoudig ook geschreven, toch zeker niet met de moderne tijdgeest overeenkwam en dat dus een eigenaardig uithangbord vormde, dit begin van *De Kleine Johannes*.

1 DE ROEVER EN DOZY, *Het Leven van onze Voorouders*, derde druk, 1938 bewerkt door dr F.H. Fischer, deel IV, p. 342.

Dan volgde er een historisch artikel van de door de redactie en vele ouderen op prijs gestelde dr Doorenbos, zonder belang, maar uit welwillendheid afgestaan om het publiek gunstig te stemmen; over Hendrik IV en de prinses de Condé. Dan een scheikundig, over de wet van Berthollet, maar waarin Berthelot werd behandeld (wiens idealistische wetenschappelijke beginselen parallel liepen met die van (Zola, van de hand van vriend Chap (dr Ch. van Deventer). Verwey bracht een uitgebreide beschouwing over het sonnet, in het bizonder dat van Shakespeare, onder wiens inwerking hij de zijne schreef[1], de dichtvorm die Perk, Kloos en Winkler Prins weder hadden ingevoerd en waartegen de oude Beets zich had gericht in De Gids, doch die toen bestrijding van Vosmaer in de Spectator ondervond, al moest de laatste erkennen dat het gebruik in misbruik ontaardde, al in 1884. In 1885 gewaagde Muitatuli in dit verband van ‘delirium sonnetticum’.[2]

Na een aankondiging van een nieuwe Nederlandse uitgave, de Revue Coloniale Internationale, door de zich allerminst als een moderne ontpopt hebbende dr H. Blink, kwam Verwey dan met fragmenten uit het gedicht *Persephone* (als eerste: ‘Toen zij een kind was, woonde ze in het dal / Van Enna’) en na hem Kloos - van wie men eveneens al verzen had gezien - met de beroemd geworden sonnetten: ‘Ik denk altoos aan u, als aan die droomen’ ..., ‘Zooals daar ginds, aan stille blauwe lucht / Zirverenzacht, de halfontloken maan’ ..., het *Ave Maria*: ‘Ik droomde van een kálmen, bláuwen nacht’ ... en *Eva*: ‘Zij hoorde 't twisten en den doffen smak’...

Maurice Barrès trad er op met de bijdrage ‘L'Esthétique de Demain: L'art Suggestif’, door toedoen van Erens geplaatst, inzettend: ‘Il est plus aisé de parler franc à Amsterdam qu'à Paris’ (daar de door hem en Frans Erens voorgestane beginselen zich in Frankrijk volop in gevecht bevonden met die der naturalisten); een artikel dat Zola hier en daar wel prees maar zijn werkwijze afkeurde en zo het Nederlandse publiek niet onwelgevallig in de oren moest klinken. De Nieuwe Gids kreeg hier de kans ineens een nieuwe stroming te introduceren, maar de redactie zag de waarde er niet van. De Revue Contemporaine toch vermeldde op 25 october 1885 over De Nieuwe Gids: ‘Signalons l'apparition de cette revue hollandaise, dans laquelle M. Maurice Barrès, notre collaborateur et ami, publiera une chronique mensuelle en français’. Van verdere meewerking

1 Zie DONKER, *Episode*, p. 141.
2 *Brieven*, X, p. 337.

aan het Nederlandse tijdschrift is echter niets gekomen.[1]

In de Varia achterin, tenslotte, keerde Van Eeden zich tegen De Gids inzake een beoordeling van Pope, tikte Van der Goes Erens welwillend op de vingers over diens stuk in La Jeune France (waar de Ned. letteren, met Vondel in top, werden gekleineerd), plaatste Van der Goes ook een notitie over toneel, benevens (volgens Stuiveling, die hem zijn *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt* opdroeg) de anonieme pleitrede voor algemeen kiesrecht.

Men ziet: een aflevering die buitenlands georiënteerd was (maar dat was De Gids ook dikwijls, en eigenlijk elk orgaan dat zich richtte tot een min of meer intellectuele kring; men kon niet goed een flinke boekbespreking beginnen zonder een rij bladzijden met citaten uit een andere taal te doen voorafgaan); doch stellig geen verbijsterende indruk makend: noch een litteraire kroniek van Kloos bevattend - degene die zich naderhand beklaagde, geen uitingsmogelijkheid in Nederlandsche Spectator en Amsterdammer toentertijd te hebben - noch de dithyramben van vriend Van Deyssel. Een nummer dat op peil stond, matig modern, goed leesbaar.

De redacteuren zelf waren in het geheel niet vol vuur geweest om hun beste beentje voor te zetten. Dat blijkt overduidelijk uit een brief van Van Eeden aan Verwey, van 12 augustus 1885, dus toen het hoog tijd werd om een overzicht van de inhoud te hebben, wilde men het eerste nummer in september ter perse leggen. Van Eeden schrijft daar o.m.[2]:

‘Eén stuk gereed en voor de rest beloften. Zeer geschikt voor een prospectus, maar minder om een tijdschrift mee te vullen. Daarenboven drijven alle beloften op de eerste aflevering, zinkt die dan gaan ze allen mee naar de kelder. En voor die aflevering hebben wij niets, als nog geen 3 vel van mij en een stuk van Paap, dat naar de berichten van Kloos niet deugt. Van Deventer in de lucht, Doorenbos onzeker, de eerste waarschijnlijk voor 't publiek ongenietbaar, de tweede alleen uit reverentie onvoorwaardelijk opgenomen. Wij kwamen tot de conclusie dat de eerste aflevering volstrekt niet zoo schitterend zou worden. En die zal door duizenden gelezen worden en die moet alle aanvallen verduren en alle twijfelaars winnen. Daar heb ik waarlijk een zwaar hoofd in. Kloos redde zich al met de verontschuldiging dat de Banier nog erger was toen hij uitkwam.’

Men leest verder nog, dat Verwey's welsprekendheid Van

1 ERENS, *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 458.

2 ALBERT VERWEY, *Frederik van Eeden*, 1939, pp. 29-30 en 31.

Eeden had bewogen *De Kleine Johannes* af te staan, maar dat deze nu eist dat ook *Persephone* in het eerste nummer komt (en niet in een afzonderlijke uitgave nú al). ‘Als je bleef weigeren zou de eerste aflevering eenvoudig een faillure worden en daarmede voor 't vervolg de zaak meer dan bedenkelijk.’

Dit is dus wel een andere muziek dan die van revolutiemakers met gloeiend geloof in hun overwinning!

En toch was er iets, door later komenden over het hoofd gezien, wat ongetwijfeld indruk heeft gemaakt. Op het omslag las men: Onder Redactie van: Frederik van Eeden, F. van der Goes, Willem Kloos, Willem Paap en Albert Verwey. (In alfabetische volgorde. Men geve er acht op, dat Van Deyssel geen redacteur was, hoe ook een Nieuwe Gids'er, het sterkst van allen, en dat hij pas 24 jaar later in de redactie kwam. Terwijl de populaire opvatting is dat naturalisme en Nieuwe Gids onscheidbaar zijn, blijkt dat géén der leiders naturalist was; niettemin liet men Van Deyssel er weldra als kampioen voor optreden. Kloos zag echter heel goed dat de vernieuwing der poëzie uit dezelfde beginselen voortsproot als die van het proza door het naturalisme, naar hij in het vierde nummer aangaf.)

Dit voluit noemen van de voornamen der redacteuren, dit accentueren dat men zich voor alles kunstenaar achtte te zijn, meer dan maatschappelijk mens (met uitzondering van Van der Goes) en waardoor tegelijkertijd het beeld van jongeren, of zelfs van jongens, werd opgeroepen, heeft stellig iets vermetels geschenen.

Op De Amsterdammer toch zag men in het geheel niets omtrent de leiding staan, en op De Gids, van datzelfde jaar 1885, las men het plechtstatige: Onder Redactie van: W.H. de Beaufort, Ch. Boissevain, J.T. Buijs, J.N. van Hall, C. Honigh, J.H. Hooyer, H.P.G. Quack en J.A. Sillem. - En de romanciers, zij tekenden zich op hun titelbladen: J. van Lennep, J.F. Oltmans, H.J. Schimmel, en een vrouwelijke zelfs als A.L.G. Bosboom-Toussaint. Ook E.J. Potgieter en Cd. Busken Huet deden daar aan mee. En de dichters waren vermaard als P.A. de Genestet en Ten Kate J.J.L. Wel was er Nic. Beets, doch de populaire figuren hadden bekendheid verkregen als Hildebrand, Multatuli en Piet Paaltjens; het ‘Piet’ van de laatste was maar voor de kluchtigheid geweest. Nee, geziene Hollanders van die tijd hadden geen voornamen, althans niet voor het publiek. En zo dit nu bij De Nieuwe Gids iets revolutionairs zag, was het dát: de heren redacteuren met de voornaam voor zich uit - wat bijna overeenkwam met halfnaakt - zo maar in het publiek!

De Tachtigers volgden hierin de buitenlanders na; de romantiek, met haar individualisme, had dit gebruik algemeen in zwang gebracht bij dichters en romanschrijvers in den vreemde.

Aleer we de volgende nummers nagaan, deze aanhaling:

‘- Pisuisse, heb jij de Nieuwe Gids?
- Ja ... Waarom?
- Mag ik 'm hebben?
- Jawel ... Maar je weet: we vermelden 'm nooit.’

Deze dialoog had op de redactie van de Nieuwe Rotterdamsche Courant in 1891 plaats tussen Johan de Meester, daar toen net in functie getreden, en een collega; de eerste deelt dit mee in het jubileumnummer van De Nieuwe Gids van 1929 (bij Kloos' zeventigste verjaardag) en voegt eraan toe, dat hij dit veto trotseerde. In zoverre heeft De Vooys gelijk, als hij zegt in zijn *Historische Schets*: ‘Als journalist maakte De Meester zich verdienstelijk door in een konservatieve lezerskring het goed recht van nieuwe stromingen op kunstgebied te bepleiten’. (Overigens is de Nieuwe Rotterdamsche Courant juist altijd het meest door het intellect gelezen dagblad geweest, en dat publiek staat uiteraard minder bevangen tegenover het nieuwe dan dat van een burgerlijke of klerikale lezerskring.) De schoen wrong echter hier, dat de gehele toenmalige dagbladpers conservatief was, van de sinds 1672 bestaande Amsterdamsche Courant tot en met de jonge en in het culturele nu en dan iets meer vrijzinnige Het Nieuws van den Dag en Het Vaderland, die produkten van de tegen 1870 inzettende algemene herleving waren. (Slechts het van 1883 tot 1895 bestaan hebbende dagblad De Amsterdammer was iets vooruitstrevender, richtte zich nogal eens tegen de liberale pers, werd daarom door die bladen genegeerd, en - tragische ontknoping - overvleugeld door de radicale Telegraaf, in 1893 verschenen.) De radicaal-sociale inslag van De Nieuwe Gids maakte dat de dagbladpers het tijdschrift zoveel mogelijk doodzweeg; *niet* de nieuwe litteratuur erin gaf daar aanleiding toe. Het is niet onaardig dit te memoreren, daar in het jubileumnummer van 1929, in een tijd van demonstratieve koningsgezindheid, Kloos werd gehuldigd omdat hij altijd het socialisme uit De Nieuwe Gids zou hebben weten te houden.

Aflevering twee van de eerste jaargang, ook weer geopend met *De Kleine Johannes*, biedt vervolgens een uitvoerige beschouwing van Van der Goes over het schrijven van

litteratuurgeschiedenis, waarbij hij uitgaat van het werk van de pas overleden Jonckbloet. Dan de naturalistische natuurbeschrijving *Herfst in het Woud* van Netscher - sterk onder invloed van de Franse woordkunst - waardoor Van Looy tot het schrijven van zijn eerste schets *Een Dag met Sneeuw* kwam. Mr Lotsy bespreekt staatkundige geschriften. Sully Prudhomme, ingeleid als behorend tot enkele geëngageerde buitenlandse medewerkers, blijft met Barrès en, in een volgend nummer, Huysmans (door Arij Prins aangebracht) zich tot een enkele bijdrage beperken - terwijl er daarna vooreerst ook geen vreemdelingen meer iets aan afstaan - Prudhomme, die er een ook al uit de toon vallend gedicht, *La Marée*, heeft, werd daartoe bewogen, naar de mening van Huet[1], door Van Eeden, die in officiële litteraire kringen te Parijs was ontvangen bij een kort bezoek met Van der Goes, waarover deze in zijn *Litteraire Herinneringen* schrijft.[2] Dan volgde er de heel leesbare verhandeling van Paap over het Romeinse recht, waar echter Erens en Treub een dozijn onjuistheden in vonden.[3] Het beste stond achteraan: een drietal sonnetten van Verwey, waaronder *O Man van Smarten met de Doornenkroon*, en de eerste zang van *Demeter*; een paar gedichten van Hélène Swarth (die gedebuteerd had bij De Gids), een sonnet door Karel Alberdingk Thijm: ‘Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen’, een tweetal gedichten van Henric van Gooyen (zijnde Jan Veth) en één door A. Brouwer (Jac. van Looy) en aan het slot Kroos' eerste litteraire kroniek, waar hij zich zo voorzichtig mogelijk uitlaat, en toch niet voorzichtig genoeg.

In zijn kritisch hoofdwerk, de *Veertien Jaar*, ziet men een dozijn artikelen die van vóór De Nieuwe Gids dateren, een 130 bladzijden beslaand. Hij neemt daarin wel eens vooraanstaande figuren in het ootje - bijvoorbeeld de oude Thijm - maar revolutionair mag het geluid niet heten. Terwijl Kloos er verklaart dat hij niet meer in het weekblad De Amsterdammer mocht schrijven, en dat de revolutie met het jaar 1880 begon (*Veertien Jaar*, II, p. 103). In deze eerste litteraire kroniek nu, in het tweede nummer van De Nieuwe Gids, is hij zeer behoedzaam. Beets en Potgieter prijst hij als belangrijk in hun tijd (al dient Potgieter's plaats nader bepaald), hij vermeldt de ‘reuzenfiguur’ Douwes Dekker en kapittelt Huet over zijn houding ten opzichte van de jongeren en van Zola, maar kent hem toch grote verdienste

1 *Brieven van Cd. Busken Huet*, 1890, II, p. 346.
2 Pp. 29-30. Van Eeden's kennismaking met Prudhomme komt ook voor in de briefwisseling Kloos-Van Eeden, behandeld door S.M. Noach, De Nieuwe Taalgids 1940, p. 71.
3 ERENS, *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 223.

toe. En dan geeft hij, Kloos, zich bloot door vast te stellen welke de ‘duurzame werken’ der afgelopen zes jaren zijn: *Lilith* en *Godenschemering* van Emants, Perk's *Mathilde*, Vosmaer's *Amazone* en *Nanno*, en ... *Vorstengunst* van Wallis. Doorenbos had dit laatste in Amsterdammer en Spectator geprezen.[1]

In de derde aflevering, waarin Van Eeden's sprookje nog wordt voortgezet, krijgt Netscher de kritiek geplaatst die de ook in nieuwere litteratorenkringen populaire Justus van Maurik de lust in verder schrijven voor een groot deel deed vergaan (Erens, o.a. betreurde de plaatsing).[2] Naast Lotsy en Van der Goes begint er een G. Buitendijk over politiek te schrijven, en wel over de Oost. Verder de bekende namen zonder opvallend werk. Alleen Kloos tast een door Vosmaer geprotegeerd dichter aan, Bohl, en toont daarbij de eigen humor zowel als een zekere opstandigheid. Door het gunstig schrijven van de kritiek over deze, zegt hij aan het einde, versterkt men de opinie van het publiek dat het een dichter is, ‘en zoo is de heer Bohl, zonder dat iemand hem leest, bezig de Nederlandsche literatuur *binnen te sluipen. Het is een schande voor ons land en voor onze literaire kritiek, dat zoo iets in het jaar 1886 mogelijk is*.’ Vervolgens prijst hij de sonnetten van Winkler Prins.

Het vierde nummer opent met een kort stuk van Van Eeden, waarin deze zich aan de kant van Kloos plaatst tegenover Vosmaer, die de auteur van *De Kleine Johannes* van de andere jongeren had willen isoleren. Van Looy treedt er onder eigen naam op met *Een Dag met Sneeuw*, te Venetië geschreven; D.G. Jelgersma debuteert er (over Bacon), Erens begint er enig bizonder Frans te recenseren, J.H.W. Unger draagt een document over Vondel's bekering bij, Verwey zet het omslachtige *Toen de Gids werd opgericht* op, Kloos schenkt *Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten* en er wordt een schilderkunstrubriek geopend, verzorgd door Van der Valk en Veth, die daar beiden onder het pseu-

1 Niet onaardig is het, Van Deyssel's oordeel in *Nieuw Holland* (waarschijnlijk al in 1884 geschreven) hier tegenover te zetten. Hij zegt daar van Wallis: ‘Ik vind haar naar, bizonder naar, allernaarst, huiverig-naar’. En over Vosmaer: ‘Amazone is een boek, dat de minste proza-kunstenaar, het kleinste naturalistjen, zich schamen zoû geschreven te hebben; een boek, dat ik in alle opzichten kaakpijnigend belachelijk vindt’. Dit oordeel kwam niet in De Nieuwe Gids. Harry G.M. Prick heeft in De Nieuwe Taalgids 1955, pp. 159-160 een fragment uit een niet voltooid en niet verschenen artikel van Van Deyssel over Emants, uit 1889, een nog veel uitgebreider, zij het minder felle, afkeuring van Vosmaer's *Amazone* afgedrukt.

2 *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 200.

doniem Stemming, maat met verschillende voorletters, gaan schrijven, en Veth ook als S. of Samuel of Staphorst (het zal jaren duren eer hij onder eigen naam optreedt). Ook Karsen gaat al gauw onder schuilnaam (ook al als 'Stemming') meewerken, en Witsen als 'Verberchem' en 'W.J.v. Westervoorde'.[1] Waarbij mag worden aangetekend, dat in Het Nieuws van den Dag voordien al dr J. Zürcher als kunstcriticus optrad en het opnam voor de nieuwe richting.

In aflevering vijf worden de inmiddels overleden Geertruida Bosboom-Toussaint en Busken Huet in rouwrand herdacht; de weduwe van de laatste, ontroerd door Van der Goes' *In Memoriam* in De Amsterdammer, hier herdrukt, stond hem een pas begonnen studie van haar man af, over de romantiek in Nederland, niet bestemd geweest voor De Nieuwe Gids[2]; het tijdschrift reproduceert het fragment waarbij de auteur dood aan zijn schrijftafel werd gevonden. Arij Prins vertoont er zich met een studie over Huysmans, Winkler Prins is tot de jongeren gekomen en levert een artikel over de droom in de litteratuur. Aletrino debuteert er met een novelle, in aanraking met de Nieuwe-Gids'ers gekomen door zijn studievriend en corpsgenoot Van Eeden.[3] De laatste, na in 'Nederland' en Spectator als dichter te zijn opgetreden, is hier thans aanwezig met *De Droom*: 'Ik heb den ganschen langen nacht geschreid'. Kloos brengt het sonnet *Nauw zichtbaar wiegen op een lichte zucht*, naast een bespreking (die met een weergave in proza van deselfde avondstemming begint) van Van Deyssel's brochure tegen Netscher en van diens schetsenbundel *Studie's naar het Naakt Model*. Van Deyssel vertoont zich nu ook hier als lyrisch criticus, met de ontboezemingen over *L'OEuvre* en *Happechair*. Van der Goes behandelt de Julia-mystificatie - de brochure van Kloos en Verwey hierover verscheen buiten De Nieuwe Gids om - en richt zich speciaal tegen de Spectator, die er ook in was gelopen. Netscher verhandelt in den brede over het naturalisme, Van der Goes gaat zich nu aan het sociale wijden onder de naam Hack van Outheusden, Tak aan de politiek als Van de Klei.

In nummer zes, dat de eerste jaargang van october tot en

1 R.W.P. DE VRIES JR., *Nederlandsche Grafische Kunstenaars*, 1943, pp. 17 en 65.

2 DE VOOYS-STAVERMAN, *Uit de Litterarische Fantasien en Kritieken van Busken Huet*, Inleiding p. XXIV, meent wél bestemd geweest voor De Nieuwe Gids; VAN DER GOES, *Litteraire Herinneringen* toont zich van andere mening.

3 Bij wiens *Grassprietjes* hij, als P.A. Saaije Azn., een open brief had geschreven, terwijl Kloos er, als Sebastiaan Slaap, een Voorrede bij gaf. Zie VERWEY, *Frederik van Eeden*, p. 27.

met augustus afsluit, zien we Erens een eerste korte novelle geven, Van Looy *Een Mislukte Dag* (te Madrid, hij reisde van zijn Prix de Rome), Huysmans causeert over La Bièvre, onlangs nog natuurschoon bij Parijs dat Huet genoot, nu achterbuurt; Verwey publiceert *Cor Cordium* (‘Ziel van mijn Ziel! Leven dat in mij woont ...’), Van Eeden *Stemming* (‘De wind waait hoog en kent de menschen niet’), terwijl hij in de Varia de Spectator aanvalt over Zola; meer om het voor het nieuwe op te nemen dan omdat hij dit aanhangt.

De Nieuwe Gids blijkt dus een welkome gelegenheid tot publiceren te zijn voor het tot dusver verspreid zijn werk uitbrengende jongere geslacht; een concentratie die, meer nog dan bij de weekbladen Amsterdammer en Spectator het geval was, het licht op hen werpt als op een groep; de aangewezen weg voor jongeren, ook bij weinig talent, om tot erkenning te geraken. Zij echter gaven, vredigweg, in hun eerste jaargang verdienstelijke en schone dingen.

En toch, één der stukken die later het meest als specifieke Nieuwe-Gids-kunst zouden worden opgevat, van dit jaar 1886, verscheen niet in het tijdschrift doch in brochurevorm, én in ... De Dietsche Warande! Het was Van Deyssel's roemrucht *Over Literatuur*. Het werd daar (p. 327) ingeleid door vader Thijm: ‘Uit de plaatsing van dit stuk is geen gevolgtrekking te maken omtrent de grenzen, die wij aan het nieuwste naturalisme en impressionisme wenschen gesteld te zien, noch omtrent de theorieën in 't algemeen, welke de kunst dienen te beheerschen.’ Het stuk stond er, door z'n negatieve elementen, zo ongeveer als dat van Barrès in De Nieuwe Gids tevoren.

Niettemin hadden de jongeren, ondanks hun opzien tegen Netscher - en Kloos nam het, bij de bespreking van de brochure, voor diens *Studie's naar het Naakt Model* op - ontzag voor de er door Van Deyssel getoonde virtuositeit. Erens meldt in dit verband:

‘Kloos verscheen in die dagen op een avond bij Van Deyssel op zijn kamer. Hij kwam binnen met eenige plechtigheid en zeide niets anders dan: “Karel, ik bied je het mederedacteurschap aan van De Nieuwe Gids.”

Daarop antwoordde Van Deyssel: “Willem, ik moet bedanken, ik wil vrij blijven.”

Kloos zei hierop niets meer, maakte een buiging tot afscheid en ging weg met dezelfde langzame plechtigheid, waarmede hij was gekomen. Beiden hadden samen nog geen twintig woorden gesproken.’ (Inderdaad: 19).[1]

1 *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 177. 'S-GRAVESANDE heeft in *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* aangetoond, op pagina 117, dat deze voorstelling niet geheel juist is: Erens feliciteerde Van Deyssel telegrafisch met het verschijnen van *Over Literatuur* op 29 april 1886, maar Kloos bood het redacteurschap pas op 10 september aan. Harry G. Prick drukt in het *Critisch Bulletin* 1955, pp. 332-337, een brief van Van Deyssel aan Arnold Ising jr. af, waarin hij uiteenzet waarom hij zich voorlopig van de Nieuwe Gids-redacteuren wil distanciëren.

In de bespreking van de beide kort na elkander verschenen geschriften, de novellenbundel en de brochure, spreidt Kloos zijn aardige wijsgerigheid ten toon en zegt daar reeds dat de onstuimigheid zal voorbijgaan en de tegenstanders vrienden worden; precies zoals Paap het later in *Vincent Haman* zou schilderen. Over twintig jaar, als Van Deyssel en Netscher allebei bekende figuren zullen zijn geworden, ziet hij ze al zitten onder één veranda, 'zich den Hochheimer inschenkende uit dezelfde flesch, sprekende over de dagen die geweest zijn, en een van hen zal zeggen: Weet ge 't nog wel? en zij zullen elkander, met blijden weemoed, de bliksemende rhythmen herhalen, die de een den ander regenslingerde in de hartstochtelijkheid zijner ontembare jeugd.' Wat Netscher betreft, Van Deyssel heeft door zijn 'bommen en bloemfestoenen' gemaakt dat zijn naam een plaats in de litteratuurgeschiedenis heeft gekregen. En al werkte hij voorlopig aan De Nieuwe Gids nog mee, de dag naderde waarop ook hij een brochure zou schrijven, *Lastertongen*, tegen Van Deyssel en Van der Goes in 1890 Ten Brink verdedigend; een overigens onbelangrijk pamflet.

Dit over de eerste jaargang van het tijdschrift der jongeren. Hun schip, zoals Van Eeden het voorstelde, met Paap aan het roer - deze trad na het eerste jaar reeds af, het orgaan was hem niet revolutionair, niet radicaal genoeg; twee bijdragen van zijn hand waren ook door de mederedacteuren geweigerd; hij ging zich vooral aan de politiek wijden, werd in 1888 kandidaat voor de Tweede Kamer voor de radicale kiesvereniging en presideerde toen een meeting in het Paleis voor Volksvlijt: 'het groote gebouw was stampvol en Paap was toen een belangrijk persoon'[1] - het schip, met Paap aan het roer, met Albert in de mast en Kloos peinzend op de plecht, is nu het zeegat uit en al een eind de zee op ... het wordt nodig dat wij de bemanning nu op de keper bekijken. Niet om tot karakteristieken van hun werk te komen, maar om een betere kijk op dat werk te krijgen door de invloeden (verder) te beschouwen die ze ondergingen, de stromingen die hen vormden.

1 ERENS, *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 223. Paap was geen socialist, gelijk Erens meent; zie W.H. VLIEGEN, *De Dageraad der Volksbevrijding, schetsen en taferelen uit de socialistische beweging in Nederland*, 2de druk, II, p. 12.

Frederik van Eeden
XVIII

De Vooys geeft in zijn aanwijzingen voor het schrijven van een voorgeschiedenis van de Nieuwe Gids-beweging (De Nieuwe Taalgids 1923) de namen Multatuli en Van Vloten, Huet en Pierson, Alberdingk Thijm en Vosmaer, benevens Potgieter, om de invloed te onderzoeken die dezen hebben uitgeoefend op de mannen van Tachtig. Van Eeden heeft, reeds in 1887, in een herdenkingsartikel in De Nieuwe Gids na de dood van Multatuli, zelf een opsomming gegeven: 'In mijn Nederlandsche letterkunde komen Huet en Dekker vooraan ... daarna volgt er een zeer langen tijd niets ... dan komen Geel, Potgieter, Vosmaer, Van Vloten ... weder een tijd niets ... daarna Hildebrand, Kneppelhout'. Wij hebben van geen van allen, buiten Douwes Dekker, sporen in zijn produktie aangetroffen. Maar Brom deelt mee, dat Van Eeden het kluchtspel *Frans Hals* in 1884 vlot bijeenrijmde met gegevens uit Potgieter's novelle *Frans Hals en zijn dochter* en Thijm's gedicht *De twee portretten*.[1] In zijn voordracht *De invloed van Multatuli's werk op oudere en jongere tijdgenoten*, in 1910 gehouden voor de Mij. der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, wees De Vooys op het 'onmiskenbaar Multatuliaanse' van de 'satyrische parabelen en de Wouter-elementen, het geloof aan de goedheid van de natuurlijke mens en de haat tegen het Christendom' van *De kleine Johannes* en merkte op dat in de volgende delen daarvan Markus een Multatuli redivivus is, en: 'de verachting van het publiek ging bij Van Eeden, precies als bij Multatuli, steeds samen met pogingen om datzelfde publiek voor zijn denkbeelden te winnen.'

Dr G. Kalff jr. noemde in 1927 zijn lijvig boek *Frederik van Eeden, psychologie van den tachtiger*, en bracht hierin veel materiaal samen dat toonde dat Van Eeden juist geen Tachtiger was, maar - net als Multatuli - een romanticus uit de eerste helft der eeuw, met het pathetische en theatrale, met zijn sentimentaliteit, sensualiteit en sarcasme. Hij deed doorlopend anderen na, soms Nederlandse auteurs, meestal uitheemse. Zo hekelde hij in de *Grassprietjes van Cornelis Paradijs* in 1885 Ten Kate J.J.L., maar volgde intussen diens

1 *Hollandse Schilders en Schrijvers in de vorige eeuw*, 1927, p. 100 onderaan. In de heruitgave (Aula nr. 26 *Schilderkunst en litteratuur in de 19e eeuw*), 1959, p. 118.

uitgaafje *Braga* van 1844 na, dat in 1883 herdrukt was. Hierin rijmde de mederedacteur Kretzer (op pagina 331):

Teedre Anna, hoor mijn lied;
Klinke 't grootsch noch stout,
Smeltend naar mijn warm gevoel,
Late 't u niet koud!

Waarna Van Eeden in de *Grassprietjes* aankwam met:

Lieve Truide, dit geschenk,
Klein, maar rein van zijn,
Zegt u hoe ik aan u denk,
Hoe ik u bemin.

Nadat in februari 1889 het eerste deel van Gorter's *Mei* in De Nieuwe Gids had gestaan, en Van Eeden daarover in zijn Dagboek gejuicht had, dichtte hij te Madrid *Het vizioen in Spanje*. Na vier coupletten in de trant van Hélène Swarth volgde ineens:

Toen zag ik op, en zag een schoon gezicht: -
daar rees heel ver in scheemrig morgenlicht -
't verschiet was violet, de lucht teer-grijs -
een schoon matgoud en zilverwit paleis.

Ik zag abeele en wilgenloover, frisch-
zilverig blikkrend als een witte visch
die wendt-in 't water, en de peppels staan
zwaaiend in wind, met wijd gehouden blaan.

Van Eeden liep als dichter van jongsaf in de afgedragen kleren van anderen, en dat is altijd zo gebleven.

Het mag zeker een merkwaardige speling der natuur heten, dat niet Kloos en Van Deyssel, wier voorouders van vaderszijde uit Duitsland kwamen en daar vóór afzienbare tijd nog leefden, de romantische figuren van de beweging werden, maar dat de van door en door Nederlandse afkomst zijnde Van Eeden dit was: geheel en al een Duits romanticus van het begin der negentiende eeuw, met de (enkele) deugden van de (enkele) besten uit die tijd en met de tragiek die het leven van de meesten van hen kenmerkte. Het valt niet moeilijk dit aan de hand van zijn werk en streven systematisch en chronologisch aan te tonen; waarvoor de negen delen van zijn dagboek, enkele brievenuitgaven en dan nog Kalff's buitengewoon gedocumenteerde studie, vóór de publikatie der dagboeken verschenen, ruimschoots het materiaal leveren.

Om bij het begin, Van Eeden's afkomst en erfelijk belast zijn, te beginnen: de familieleden waren oorspronkelijk bloembollenkwekers buiten Haarlem, in goeden doen en deelnemend in het geestelijk leven van een stad die van oudsher veel intellect geherbergd heeft. Grootvader en vader - de laatste botanicus geworden - verdiepten zich liever in natuur en boeken dan in het werk; schreven druk verzen (de vader heeft ook reisbeschrijvingen op zijn naam staan) en in het genootschap 'Trou Moet Blijcken', waar de gedichten van bekende tijdgenoten naar hartelust werden geparodieerd, waren zij best op hun plaats. De *Grassprietjes* genoot Frederik's vader volop, mede doordat hij een afkeer van de predikanten en de godsdienst had, doch in de natuur zich diep religieus gevoelde, volop pantheïst was. Daarnaast had deze, nogal bereisde, man een verbazende verering voor het Germaanse verleden (benevens voor Indië, waar hij nooit geweest was en waardoor hij directeur van het Koloniaal Museum in zijn woonplaats werd). Hij las Schopenhauer in een tijd toen niemand die hier nog kende, en trachtte met deze hem bizonder sympathieke pessimistische denker, en met Nietzsche, in briefwisseling te komen. 'Papa heeft aanvallen van melancholie', schrijft de zoon op 7 april 1875, juist vijftien jaar geworden; kort daarna pleegt een oom zelfmoord, wat naderhand ook Frederik's enige broer zal doen, die altijd al een sombere levenskijk had bezeten. Het bevreemdt dus niet, te zien dat de jongen zowel de liefde tot de natuur, als de drang tot schrijven, als de lust tot ironie, als de neiging tot hypochondrie in het bloed zat. Daarbij treft, hoe diep de muziek, de Duitse, op hem inwerkte. In de brieven aan Ellen (pagina 37) vertelt hij dit reeds van zijn allereerste concert, met het 'Lobe den Herrn, meine Seele' - 'negen jaar was ik toen.' Veel van zijn werk is geconcipieerd tijdens het luisteren naar een kerkconcert. De Franse muziek verwerpt hij meest. Nog in 1914 (*Mijn Dagboek*, VIII, p. 41): 'Zaterdagavond concert in de Naarder kerk. Berlioz en Debussy. Het verveelde me. Er was niets indrukwekkends.'

Door een samenloop van omstandigheden hebben de Duitse kunst en cultuur veel vat op hem kunnen krijgen. Thuis was men Duits georiënteerd, liet men hem vrij in de lectuur, en daar Heine in die tijd hier veel opgang maakte, las hij die natuurlijk al spoedig. Op 6 juni 1875 vinden we reeds: 'Oogen zeer naar. Den geheelen dag in donkere kamer. Uit Heine gedeclameerd en gehuild.'

Voor deze oogkwaal gaat hij bij het begin van de grote vakantie naar Duitsland met zijn moeder, naar Münster am Stein, en het verblijf van twee kleine Engelse meisjes in het naburige Kreuznach omgeeft dit plaatsje voor hem met

glorie. Half augustus komt hij te Haarlem terug (‘ins teure Vaterhaus’); niet alleen 4 september roept hij uit: ‘O Kreuznach, o Kreuznach! Wie sehne ich mich nach dir!’ en op 1 october: ‘Weer gedroomd, zalig! Heerlijk! Werd het maar eens bewaarheid. O Kreuznach! Kreuznach!’ ... nog op 8 october van het jaar daarop klinkt het: ‘Den Haag, de duinen en Kreuznach, vooral Kreuznach, dat zijn de lichtpunten. Kreuznach, Oberstein en Rüdesheim, oh mon Dieu! mon Dieu!’

Op 12 maart 1876 tekent hij Heine uit, 16 maart Dickens, en op 23 maart wil hij een Strauss worden (van ‘Das Leben Jesu’). En dan ontstaat er gaandeweg de liefdes-idylle en -tragedie met het drie jaar oudere orthodoxe meisje Ati, wat niet slechts tot het ontstaan van *De Kleine Johannes* daarna sterk zal bijdragen, maar vooral van belang is door het geprononceerd Duits gerichte milieu van haar. Eens is hij met haar in het duin, de langste dag van de zomer, de zon gaat onder. ‘Ik zat doodstil en achter mij hoorde ik met een zachte stem en vol innig gevoel 't prachtige gedicht van Uhland: Die zwei Sänger.’ En naderhand (III, pagina 60) reproduceert hij dit versje van haar aan hem:

Und ich will dich lieben
bis an mein Ende.
Mein letztes Wort
will ich dir senden.

Op 17 mei 1878 noteert hij: ‘Ik heb “Oude Romans” [van Huet] in handen gekregen en daardoor geleid Werther gelezen. En Werther greep mij aan, sleepte mij mee, overweldigde mij met een soort zoete bedwelming als een opiumroes. Maar ik was gelukkig op mijn hoede, Huet had mij gewaarschuwd.’

De 16de augustus geeft hij op, wat voor hem ‘Stimmungs-poëzie’ is: ‘Ekkehard als dichtwerk, Schumann als muziek. En Ekkehard [van Von Scheffel] las ik van Ati en Schumann speelde mevrouw O... [haat moeder] voor mij.’

De jaren 1880 tot 1886 worden in maar vijftig bladzijdjes afgedaan in het dagboek, waardoor men hier over het ontstaan van *De Kleine Johannes* geen rechtstreekse gegevens vindt. Maar in de *Brieven van Frederik van Eeden*, fragmenten uit de van 1889 tot 1899 aan Ellen gerichte, ziet men d.d. april 1895 (op pagina 120):

‘Gister las ik Duitsche sprookjes van Kirchbach en werd daardoor heel eigenaardig aangedaan. Ze waren erg “Kleine Johannesachtig”, wat men “sinnige Märchen” noemt, en

doen denken aan de Schumann-tijd, maar met minder geloof en meer pessimisme. Ze zijn niet nieuw geloof ik, maar ik kende ze niet. In dit soort vind ik de Duitschers dieper dan eenig ander volk, geen Engelschman kan daarbij halen. Het brengt heel oude slapende kindergevoelens in mij te voorschijn, die mij erg dierbaar zijn. Het is het Novalis-Hoffmann-Schumann gevoel.'

Dit is een belangrijke aanwijzing. En Knuttel, J.A.N., heeft er in De Gids van 1922, bij de herdenking van E. Th. A. Hoffmann's sterven een eeuw tevoren, aan herinnerd dat *De Kleine Johannes* zijn ontstaan dankt aan *Das Fremde Kind* van deze betere onder de Duitse romantici.[1] In Hoffmann's bibliografie zoekt men de titel vergeefs, het sprookje komt voor in de verzameling *Die Serapionsbrüder*. Inderdaad: dat is geheel en al *De Kleine Johannes*. Een familie, Von Brakel geheten, woont in een bos en gaat in de natuur op; er komen verwanten uit de stad logeren, wier meer nuchtere opvattingen tot een botsing leiden; de natuurkinderen ontmoeten daarna het Fremde Kind, dat hen o.a. meeneemt op een tocht tussen de geweldig groot aandoende planten en op een vlucht door de lucht; inmiddels stuurt de stadsfamilie hun een schoolmeester toe om hen op de rechte weg te brengen, die hun de poëtische visie wil ontnemen. Het komt tot een conflict, hij verdwijnt, en de natuur triomfeert.

Ook doet het wel iets denken aan een overbekend Engels verhaaltje, en toen de vertaling van *Johannes* te Londen was verschenen schreef Van Eeden aan Ellen (pagina 160):

'Ik heb nu een heel geestig boekje, "The Water Babies", van Kingsley. Er staan zulke Kleine-Johannes dingen in, dat ze in Engeland zeker zullen denken, dat ik het daaruit heb. Het is al een oud boekje, maar ik had er nooit van gehoord.'

Van Eeden ontdekt heel dikwijls dat een of ander werk van hem sterk overeenkomt met ander ouder dat hij niet kende; soms wordt het bepaald zonderling. Zo op pagina 141 van deze brieven:

'Het is aardig, in Lioba had ik, zóómaar, een Noorsch koning in Holland laten wonen, en namen gekozen die mij invielen. En nu vind ik, dat zulk een koning, met dien naam en ook andere personen met de namen die ik koos, wer-

1 Ten Brink had hier de aandacht al op gevestigd in de tweede jaargang van Elsevier's Maandschrift (1892), waar hij *Johannes* met *Das Fremde Kind* vergeleek en Van Eeden's schepping als aan Hoffmann ontleend beschouwde.

kelijk geleefd hebben in Holland op de plaatsen die ik noem.'

En dat bij een auteur die voortdurend las en die *nooit anders* dan geïnspireerd door anderer werk aan het voortbrengen ging! Want dit zullen we in het volgende overstelpend duidelijk aantonen.

Kalff jr. heeft zich over *De Kleine Johannes* aldus uitgedrukt: 'De verfijnde natuurvizie der Engelsche lyrici en de durvende realiteitszin der Fransche romanciers vereenigden zich hier harmonisch met vrome spotzucht en kiemend besef der sociale vragen als geen der Tachtigers vereenigd bezat.' Een aardige kenschets, doch ... aanvechtbaar. Aan deze karakteristiek toch ontbreekt de hoofdzaak: het mystische element; terwijl van de inwerking der Engelse lyrici en der Franse romanciers weinig overblijft wanneer men kennis neemt van de werkelijke bron. Van Eeden heeft daarenboven bij herhaling verklaard, niet van de Fransen te houden. Op 31 juli 1885 schrijft hij: 'Het wordt mij altijd wee, als ik aan de Franschen en hun romans en comedies denk. Het schijnt idiotengebeuzel, dat knutselen met liefdesgeschiedenisjes en het gekste is de gewichtigheid waarmede zij het behandelen en beschouwen.' Pas in 1886, na *Johannes* dus, zien we hem voor het eerst 'realisten' noemen in het Dagboek: Voltaire, Stendhal, Flaubert, De Goncourt en Zola. En op 3 april 1891 zet hij liefst even neer: 'Balzac, Zola, enorme kerels, maar de mensch achter hun boeken mij volslagen antipathiek. Grove ploerten. Gauthier [sic!] een niet eens enorme kerel en een ploert.'

Dat Van Eeden de inwerking der Engelse lyrici en van de Franse romanciers niet nodig had, daar hij alles bij Hoffmann vond, leert Knuttel's uitleg bij deze Duitser, waar hij zegt dat er bij hem een kinderlijk poëtisch gevoel aanwezig was en dat er 'gelden tegen hem geen van de grieven die men in het algemeen tegen de Duitsche romantische school kan aanvoeren. Bij hem geen vage dweperij, geen weeë sentimentaliteit, geen schimmige en onnatuurlijke menschen (al is hij een meester der karikatuur), geen kinderachtig zoete verhaaltjes.' 'De romantiek wordt bij hem een aspect der werkelijkheid.' Wat het mystische in *De Kleine Johannes* aangaat (zó vervlochten met de realiteit dat Kalff het zelfs niet aangaf): 'Niets is meer kenmerkend voor Hoffmann, niets onderscheidt hem meer van alle andere romantische schrijvers, dan de wijze waarop hij het wonder-element met de werkelijkheid verbindt. Bij ieder ander schrijver komt het wonder uit een andere wereld en blijft onverklaard, bij Hoffmann ontspruit het uit eigen ik, is feitelijk een wijze de

dingen te zien.' En wat de aan Franse invloed toegeschreven realiteitszin betreft: de dikwijls geciteerde Ricarda Huch (*Die Romantik*) zegt van Hoffmann: 'Er war der einzige unter den Romantikern der das Alltagsleben liebte.' Men kan alleen afdingen dat Van Eeden, anders dan Hoffmann, juist niet boven de schimmige mensenfiguren uitkwam; hij kon geen personen scheppen, geheel in overeenstemming met alle overige romantici. Er moet in dit verband ook worden gewezen op Dickens.

Dickens werd in Nederland in de jaren zeventig, vlak na zijn dood, niet alleen als romanticus gewaardeerd doch niet minder als 'realist', dat wil zeggen als weergever van het, echter steeds curieuze, dagelijks leven van gewone lieden, die toch allen met eigenaardigheden behept waren. Niettemin achtte men hem als 'realist' meer aanvaardbaar dan Flaubert van het meesterlijke *Madame Bovary*. De natuurlijkheid van Dickens' taal vindt men bij Van Eeden terug, die de *Christmas Books* goed in zich heeft opgenomen. De wandeling van Johannes met Pluizer doet er terstond aan denken. Na het bezoek aan dr Cijfer, die door een microscoop tuurt in een kamer waar een zonnestraal op flessen met fraai gekleurde stoffen valt - in het verhaal *The Haunted Man* zit deze geleerde in zijn laboratorium en schetst de auteur suggestief hoe het haardvuur de schaduwen en vormen van instrumenten en kolven op de muur werpt: some of these phantoms (the reflection of glass vessels that held liquids) trembling at heart like things that knew his power to uncombine them, and to give back their component parts to fire and vapour - na dit bezoek gaan Pluizer en Johannes op pad, door 'het luidruchtige drijven en woelen' van de stad; gelijk Scrooge in het tweede hoofdstuk van *A Christmas Carol* met een geest gaat door 'the strife and tumult of a real city', en dan, weer jongen geworden, veel mensen die reeds lang gestorven zijn terugziet. 'Zij gingen toen een eindweegs door de eenzame straten, waar de gasvlammen flikkerden in den nachtwind', toen het donker was geworden; in: *The Haunted Man* is sprake van een sombere avondval met windvlagen, when lighted gas began to burst forth in the busy and the quiet streets. Totdat de torenklok middernacht sloeg en Pluizer zegt: 'Die is altijd even vroolijk, jaar in, jaar uit ... en des nachts klinkt het blijder dan des daags.' In *The Chimes* leest men over de klokken die dag en nacht over de stad klinken: They had clear, loud, lusty, sounding voices, had these Bells.

Zonder twijfel heeft Van Eeden later 'Kleine Johannes-achtige dingen' in Dickens' *Christmas Books* ontdekt tot

zijn verwondering, de verhalen die eertijds op het programma van elke H.B.S. en elk gymnasium voorkwamen. Van de romantische romancier wiens weergeven van de uiterlijke werkelijkheid hij niet evenaart, wiens vage psychologie hij niet verbetert, met wie hij in het vervlechten van het wonder met het gewone de gelijke is, doch die hij in ideeënrijkdom overtreft. In zijn humor blijkt Andersen's invloed.

Van Eeden begon dus met in De Nieuwe Gids al dadelijk te openbaren dat hij van romantischen huize was, ook in zijn artikelen. Want waarheen gaat zijn voorkeur?

Buiten *Johannes* heeft hij in de twee afleveringen van 1885 nog geen ander werk in het tijdschrift; de 'revolutionaire' *Grassprietjes* van dat jaar worden buiten het orgaan om gepubliceerd. In 1886 komt zijn onschuldige 'komedie' (het Duitse Komödie) *Don Torribio* erin; in het aanhangsel tot Verwey's *Frederik van Eeden* wordt vermeld dat de stof hiervoor werd geleverd door het verhaal *De Deken van Badajoz* uit het boek *Palmbladen of uitgelezene oostersche vertellingen voor de jeugd* door J.G. Herder en A.J. Liebeskind, een vertaling uit het Duits.[1] Datzelfde jaar de belerende novelle *Het Krabbetje en de Gerechtigheid* - Van Eeden dweept met parabels - en een bijdrage *Het hypernotisme en de wonderen*. In 1887 een herdenkingsartikel over Multatuli bij diens dood, benevens *De psychische geneeswijze*. In 1888 het stuk over Van Deyssel's *Een Liefde*, dat hij voor de wereld om het moderne verdedigt doch waarbij hij zijn voorkeur voor Shelley boven Zola te kennen geeft en zijn liefde voor de witte waterlelie, die weliswaar wortelt in het vuil maar blanke schoonheid aan de oppervlakte uitspreidt.[2] Dan nog *Schilderijen Zien, Ons Dubbel-Ik*, een dialoog over Boeddha en nog verderop het artikel over Gorter. In dit alles ziet men een belangstelling overheersen die in de richting gaat van de onderwerpen der Duitse romantiek; met de voorliefde voor het geheimzinnige, voor het occulte, de hypnose, de droom, het oriëntale en voor de lotusbloem, welke laatste in het bizonder bij onze oosterburen van het begin der eeuw hartelijk geliefd was. Weldra zal er volgen het getempteerd worden door de dood, de spiritistische verschijnselen, demonen, krankzinnigheid en door het katholicisme; precies dezelfde dingen

1 Echter wees in 1891 VAN NOUHUYS, in *Letterkundige Opstellen*, p. 128, op de sterke reminiscenties van Shakespeare's *Midsummernightsdream*.

2 En dit wel aan de hand van Shelley's *The Sensitive Plant*. Hij deelt daar ook mee, welke zijn eigen muze is: stiller, rustiger, zediger dan die van Van Deyssel. 'Gij zult zeggen romantischer? Goed, romantischer, ik ben niet bang voor een woord.'

die de toen reeds zo heel lang voorbije Duitse romantiek hadden gekenmerkt.

In de poëzie was Van Eeden aanvankelijk meer Engels ingesteld; Verwey geeft aan, dat *De Lente*, van 1882, klaarblijkelijk onder de indruk van Perk's sonnetten ontstaan, nog een Nederlands voorbeeld had, maar dat *De Wonderbloem* van 1883 wel zeer doet denken aan Shelley's *The Sensitive Plant*. In De Nieuwe Gids heeft hij de eerste tijd gedichten die zijn beste zijn gebleven maar die Verwey desondanks niet sterk acht, zoals *De Noordewind* en *Finis*; wij willen alleen een uitweiding plaatsen bij *Voor de Liefste*, met het metrum dat *De Passie ons liefs Heren* ongeveer bevat: ‘Al isset eens in rijm ghemaect / Ten is nochtan so niet gheraect / Dat ic daer (mede) bin tevreden.’ Revius dichtte zo zijn ‘Een spruytgen heeft de Heer geplant / Te Bethlehem in 't Jootsche lant’; en Tollens zijn ‘Triomf, triomf! heft aan mijn luit / Want moeder zegt: de tand is uit!’ In de *Nachtliedjes* in *Ellen* komt het metrum ook voor.

In 1889 publiceert hij het eerste deel van *Ellen*, waar men al gauw de inwerking van Shelley's *Epipsychidion* bespeurde. Naderhand zette de schrijver zelf neer (Dagboek IV, p. 81): ‘Ik las Epipsychidion ... ik werd diep getroffen door de schoonheid van Shelley's werk. Alsof ik 't nooit gelezen had. Hoeveel maal las ik 't niet.’ De wijsgerige idee van *Ellen* echter acht Verwey de leer van Eduard von Hartmann te zijn, die in deze tijd hier voor het eerst werd gepropageerd door Bolland. *Het Lied van Schijn en Wezen* vervolgens bevat veel germanismen: bevreezen, wanken, wonne, lieven, omkreitsen, geboren geven.

In 1892 brengt hij *Johannes Viator* uit, met navolging van Van Deyssel's toenmalige stijl, maar het liefdegevoel erin is sterk Germaans. De auteur vond het naderhand (IV, 140) ‘mooi proza, mooier dan iemand in dien tijd in Holland schreef.’ Verwey oordeelt (p. 101): ‘Ati was wél gewroken, want dit hele boek was geschreven in juist die verfoeilijke zalvende taal, in juist die plechtige termen, die hij in haar schrijven had afgekeurd. Een “dierbaar” boek was het...’

In october 1887 reeds bleek Van Eeden aan iets te werken, aan een drama, waarin een Winfried en een Hedwig zouden voorkomen - onzes inziens nogal Duitse namen - en dat later min of meer een voortzetting vond in *De Broeders*. 3 februari 1889 ontwerpt hij namelijk een ‘comedie’ over twee broeders, waarmee hij evenwel een tragedie bedoelt; Dante's *Commedia* blijkt hem in dezen parten te spelen, ook danig bij de inhoud van het stuk. De definitieve *Broeders* zijn van 1894, en de leer der tegenstellingen daarin

gaat terug op die van Schopenhauer (en van Boehme) en meer in het bizonder nog op die van Novalis (die katholiek werd) in zijn *Heinrich von Ofterdingen*. In een brief aan Diepenbrock had Van Eeden kort tevoren over de Duitse romantici van het begin der eeuw geschreven: 'Het was een geniale bende'.[1] Pas op 15 september 1908 treft hem dat de slotakkoorden van *Faust* een toonsoort bezitten die hij 'met of zonder bewuste navolging' bij *De Broeders* en *Lioba* heeft gebruikt; elke gewone lezer was het terstond opgevallen dat de proloog van het eerste van deze beiden terstond die van *Faust* voor de geest roept.

Lang voordat *De Broeders* verschijnt is hij al bezig met een volgend drama; op 30 october 1892 noteert hij: 'Door 't lezen van Bettina's brieven (zelfmoord van Günderode) een plan voelen opkomen in mijn hoofd. [...] Vanmiddag ineens gevoeld hoe het mooi kan worden. (Dit is Lioba geworden in 1896)'. Op 17 december 1894 vinden we: 'Eergister iets van de conceptie gevoeld van het nieuwe drama, Lioba. Wat ik er van had, moet heel anders worden. Lioba de non, die voor Karel den Groote vluchtte. De aanhef bedacht ik en ik las kort daarop gezegden van Maeterlinck (tegen Huret) die juist harmonieerden met mijn ideeen'. Op 17 mei 1895 vermeldt hij: 'Ik las over Hrosvita', de non van Gandersheim. En drie dagen later: 'Gister, na een slechte morgen, op eenmaal het drama Lioba begonnen'. Om er gang in te krijgen leest hij Eginhard's leven van Karel de Grote.

Tegelijk met *Lioba* heeft hij een bundel *Studies* onder handen, die moet openen met een stuk filosofie. 'Ik vond veel moois in Boehme' zegt hij daar (21 maart 1896).

De nieuwe eeuw brengt de romanstudie *Van de koele meren des doods*, voor het eerst in een sterkere stijl en met de krankzinnigheid tot onderwerp, waarvoor een viertal personen uit zijn omgeving hem de motieven leverde. De filosofische grondslag, evenals één van de figuren die hem inspireerden, is ditmaal Frans: die van de *Discours* van Madame Guyon. Al heet de hoofdpersoon dan Hedwig.

Na *Van de Passielooze Lelie* en *Dante en Beatrice* - waarvan de titels voor zichzelf spreken en de inhoud geen aanleiding geeft tot bizondere opmerkingen - verschaft Virgilius hem de wijsgerige grondslag voor zijn *Kleine Johannes* II, terwijl in het verhaal zelf de herinneringen aan zijn eerste verblijf in Duitsland in het oog springen. Tijdens het schrijven ervan verblijft hij te Oberhausen en bezoekt er de hoogovens, de staalfabriek, de 'walswerken' (pletterijen) en de kolen-

1 *Mededelingen Frederik van Eeden Genootschap*, IV, 1937, p. 7.

mijnen, en in *Johannes* III treden de resultaten daarvan duidelijk aan het licht. Deze beide delen slaan, in vertaling, in Duitsland zeer in.

Half april 1906 komt hij door het lezen van Hebbel's dagboek op het idee, het eigene net zo in te richten, met het oog op publikatie na zijn dood. Aan de objectiviteit doet dit dus ernstig afbreuk; des te treffender wordt nu de schromelijke romantische zelfoverschatting waar we nog op zullen wijzen. Die zomer schrijft hij, van Hebbel vervuld, te Schwalbach het grootste deel van *Minnestral*, het stuk met de almachtige leider, en Schwalbach blijft voor hem het glanspunt van het jaar. Die herfst waait ook Mörike's poëzie door aller hoofden, om met Van Eeden te spreken; hij zwijmelt in Weila's Zang: Du bist Orplid, mein Land, das ferne leuchtet ... Nog op 11 december. 'Maar', zegt hij dan toch, 'de arme Hölderlin, met zijn langen waanzin, is mij dierbaarder'. Door het lezen van diens leven (met Diotima) en door dat van Hebbel en uit antipathie tegen Ibsen (waarbij diens *Brand* ook een duit in het zakje gedaan zal hebben) krijgt Van Eeden op 20 maart 1907 de conceptie van *IJsbrand* (met Diotima). Op 4 augustus zegt hij: 'Hölderlin geeft mij eigenlijk, na Dante, het hoogste in onmiddellijke verhevenheids-expressie'. Twee weken daarna komt hem Nietzsche's *Der Antichrist* onder het oog en hij schrijft als reactie erop, en ertegen in, vervolgens *De Nachtbruid* (Van Eeden noemt onder Duitse invloed een verloofde gewoonlijk een bruid). Een Duitse vrouwelijke kennis vindt het werk 'überwältigend', de Nederlandse besprekingen ervan acht de schrijver 'echt doortrapt Hollandsch, ploertig, nuchter, honend, schamper, koud en wreed, blind en dom, enfin! zooals het altijd was, en zooals het wel zal blijven zoolang ik leef'. (VI, 144). Hebbel's invloed is in het stuk goed te merken. Dat jaar 1909 toucheert hij aan Nederlandse honoraria voor al zijn werk *f*600, tegen 1080 mark uit Duitsland (VI, 149). Bij een voordracht te Frankfort komen hoorders hem de hand drukken, terwijl de tranen langs hun gezicht stromen. 'Toen voelde ik, dat ik in Duitschland was' (VI, 150). Te Stuttgart zijn portret in de winkels, viooltjes van onbekenden.

Het jaar 1910 brengt *Het Paleis van Circe*, waarvoor hij de stof in Amerika had gevonden, op zijn lezingen om den brode na de debâcle met zijn sociale experimenten. 'Ik heb plezier in het aardige, vlotte stuk,' zegt hij. 'Het gegeven is tot niets dan een bonte rammelende toneelprent uitgewerkt' oordeelt Verwey (p. 255).

Amerika komt eveneens voor in *Sirius en Siderius*. De ster Sirius was bij de Duitse romantici zeer geliefd, met name

bij Hölderlin, maar rechtstreeks geprikkeld was hij geworden door de lectuur van Erich Gutkind's *Siderische Geburt*, een man met het filosofisch sentiment van Angelus Silesius en die Van Eeden's *Glückliche Menschheit* had geprezen; de naam Elymosine had hij rechtstreeks uit Gutkind's stuk overgenomen. 'Hij voert de lijn van Duitsche denkers - van Eckhard over Nietzsche - verder', noteert Van Eeden 13 juli, en de 21ste reeds: 'Hij reikt ver boven Nietzsche'. Met Gutkind samen, die het pseudoniem Volker gebruikte, brengt hij in 1911 het boekje *Welt-Eroberung durch Heldenliebe*. Door deze persoonlijke kennismaking voelt hij zich langzaam aanlanden waar hij behoort, bekent hij op 5 october 1910: 'op den top waar de elite geesten der wereld werken'. Zo geraakt hij er toe, deze geesten te willen verenigen in een bond van 'Koninklijken' en een oproep tot hen te richten voor een 'Wereldrijksdag', een ietwat Duits begrip.

Hij had voorheen al eens gedroomd over een beest dat Duits sprak, en dat hij intiem met de Duitse keizer was, en in 1913 gaat hij nu Duitse verzen maken (VII, 252). De 'bond van vrije, koninklijke geesten', 'Die Königlichen', komt voorjaar 1914 tot stand, met acht leden, onder wie Erich Gutkind, Gustav Landauer en Martin Buber, en gaat teniet door het uitbreken van de eerste Wereldoorlog.

Op 26 april 1914 lezen we: 'Bij Buber vond ik - in zijn mooi boekje Daniël - de twee gedachten van mijzelven: de Richting en de Zeekerheid. [...] Het drama zal zijn oover de zeekerheid'. En op 3 juni: 'Ik heb bijna één bedrijf af van "De Heks van Haarlem". [...] Het is een drama oover de onzeekerheid.' Als ultra-romantisch stuk volgt dan nog *De Bokkenrijders*, uit Limburgs materiaal samengesteld.

Onder suggestie van Lady Welby wenste hij inmiddels een nieuw vak, de significa, ontwikkeld te zien, waarbij, als uitvloeisel van het opnieuw definiëren van de begrippen, de woorden naar hun gevoelsinhoud zouden worden verklaard en niet meer volgens hun ontstaan-zijn. Overbodig te zeggen hoe romantisch dit is. De in 1915 gestichte Internationale School voor Wijsbegeerte te Amersfoort zou dit vak, tegelijk met andere niet aan onze universiteiten gedoceerde, onderwijzen, maar al spoedig geeft Van Eeden zijn lidmaatschap daarvan prijs voor dat van de door hem ook mee opgerichte Academie voor Practische Wijsbegeerte; een doodgeboren kindje. Eind 1914 was hij mederedacteur van De Groene geworden, van deutschschwärmerisch deutschfeindlich, en van Tolstoiaan pleiter voor de landstorm; direct na de oorlog maakt hij propaganda voor een op Kreta te bouwen Lichtstad. Na pionier voor Ta-

gore[1] te zijn geweest, gaat hij *Jezus' Leer en Verborgen Leeven* geven, ontvangen langs spiritistische weg via een witte broeder. Na zijn katholiek worden doet hij daar *Uit Jezus' Oopenbaar Leeven* op volgen, gegevens die zeer overeenstemmen met de visioenen van Anna Catharina Emmerich, van wier bed destijds, in de dagen der volle Duitse romantiek, Brentano niet wilde wijken om haar uitlatingen over Christus' leven op te tekenen.

In 1923 heeft hij ook nog 48 gedichtjes geschreven, *Deutsch-Chinesische Liebes-Mosaik*. 'Waarom in het Duitsch?' vraagt Padberg, in zijn *Frederik van Eeden* (p. 227). 'Dat weet de dichter zelf ook niet: het kwam er spontaan in het Duitsch uit.' Nu, wij zijn langzamerhand minder argeloos naïef inzake de geestesprodukten van Van Eeden geworden, en wagen het vermoeden uit te spreken dat het een reactie was op het verdiept geweest zijn in Duitse poëzie. Wél meesmuilen we bij het lezen van een regel als die op bladzij 287 van Dagboek V: 'Door het schrijven zelf kwam ik op de fraaie gedachte dat de "oorspronkelijken" de kiemcellen in 't lichaam der menschheid zijn' ... en wel omdat de schrijver zichzelf daartoe rekent. En meer glimlachen we nog om een uitspraak als die op pagina 198 van deel VI, waar Wagner wordt verweten de eeuwige fout te maken van het te hoog grijpen, boven de macht reiken. Daar volgen, bij Van Eeden, thans nog stalen van.

Een eerste aanwijzing verschijnt er op 19 februari 1893 in het dagboek: 'Onze Faust, onze Hamlet is nog niet gemaakt. Vaag voel ik, wat het zijn moet. (Dit wordt Trots verbrijzeld 1896)'.

Iets sterker brengt al 1894 (III, 34): 'Solness gelezen. Wat een malloterig ding'.

In 1906 (IV, 195): 'Welk een enorme fout heeft het werk van Dante. Namelijk de onzinnige pretentie van het laatste woord te zeggen en werkelijk het allerhoogste te geven.

1 Tagore dankt zijn bekendheid in Nederland vrijwel geheel aan de vertalingen (uit het Engels) van Van Eeden. Echter heeft C.J. Gorter in De Groene van 4 november 1961 onthuld, dat de student Remko ter Laan, in 1918 particulier secretaris van Van Eeden, *Chitra* vertaald heeft voor zijn werkgever; hetgeen de vader, K. ter Laan, bevestigde. Hierna heeft dr A. Mankes-Zernike in de Nieuwe Rotterdamse Courant van 18 november 1961 uit de doeken gedaan, dat de zwerver Apie Prins andere bekende bundels voor Van Eeden vertaalde, in ieder geval *De Hovenier* en *De wassende Maan*, waarschijnlijk meer. Kalff jr schrijft op pagina 374 van zijn boek, dat negen bundels van Tagore door Van Eeden 'of onder zijn toezicht' vertaald werden. Waarvoor Van Eeden steeds alleen de lof heeft geïncasseerd.

Dat moest er eens een in onsen tijd probeeren, op hoe geniale wijze ook'.

(IV, 196): 'Ik gevoel de behoefte, die een behoefte is van onzen geheelen tijd, om met alle kracht van mijn talent op te treden tegen de dwalingen van Frans van Assisi'.

(IV, 225): 'Gisteravond zag ik Nora. Het was het eerste stuk van Ibsen, dat ik zag, en ik dacht: zijn dat nu stukken, die iemand tegenwoordig wereldvermaard maken! Dan is 't wel treurig gesteld'. En (226): 'En waar zulke stukken "wereldlitteratuur" heeten, daar wordt "De Zendeling" geweigerd!!' (Van Eeden's eigen drama).

Over *Hedda Gabler* (234): 'Het is, geloof ik, door en door slecht werk'.

'Ik zag gisteren een première van 't Duitsche Theater, Ringelspiel van Bahr en het maakte mij zeer kregel en moedeloos. Het was een slecht stuk...' (243).

'Gisteren Gogol's Revisor gezien in het Deutsche Theater [...] Torribio is fraaier en fijner.' (V, 48-49).

'Want ik acht Reinald van Gelder, dat in vele opzichten met de "Stützen" te vergelijken is, er bijna in alle opzichten boven.' (57; *Reinald* van Van Eeden zelf, het andere Ibsen's *Steunpilaren der Maatschappij*).

'Ik hoorde ook, dat een komisch moment, dat ik genoteerd had voor "De Idealisten" voorkomt in het mislukte stuk van Hauptmann. Maar bij mij was het wel geestiger.' (57-58).

'Ik herinnerde mij mijn verbazing, toen ik in Engeland hoorde, dat Maeterlinck er beroemd werd, en later de artikelen in Fransche tijdschriften over d'Annunzio. En mijn heimelijk gevoel, dat ik meer en gewichtiger boodschap had dan die beiden.' (76).

'In Shaw vind ik eindelijk mijn portuur onder al mijn tijdgenooten.' (109).

'Het is waar, Dante en Shakespeare zijn zwak, door hun verouderde wijsheid. Er is een nieuw licht opgegaan en Nietzsche, Whitman, Shaw en ikzelf hebben er de schemeringen van gezien.' (112).

De 15 de augustus 1907: 'Een dag, gewichtig voor me door het al vaster wordend inzicht dat mijn gedachten op 't rechte spoor zijn, en dat ik vond en uitspreken zal, wat de eerste wetenschappelijke godsdienst der menschen zal worden'. (115).

'En de hoofdfout aller groote denkers was deze: dat ze met hun noodzakelijke denkfouten geen rekening hielden en hun waarheden als ééns voor al en voor goed opstelden. Zoo deed Spinoza, zoo deed Schopenhauer, zoo deed Kant, zoo doen nog de Hegelianen, zoo deed Nietzsche. Ik geef mijn gedachten als schuchtere hypothesen, wachtend op

bevestiging. En daardoor zullen ze langer duren.' (123-124).

'Ibsen, en vooral Shaw geven de mensch van nieuwere beschaving. Het is niet de ware, diepe, onvervalschte menschelijke natuur, die hier gezien wordt. [...] IJsbrand doet het'. (144).

'Dit vooruitloopen is het *geloof*, dat alle *weten* moet voorafgaan. Ziehier wat noch Kant, noch Hegel, noch Nietzsche, noch Mach, noch Schopenhauer heeft ingezien.' (160).

Over *De Idealisten*: 'Ik voel dat dit werk beter is dan dat van Shaw'. (162).

'Ik maakte Reinhardt duidelijk dat hij met zijn fantasie de man was om met mij samen te werken. [...] Zijn eenige weg is een schrijver te zoeken die voor zijn groote theater-middelen met volle bewuste bedoeling schrijft. Daarvoor weet ik niemand beter dan mezelf. Noch Hauptmann, noch Ibsen, noch Maeterlinck, noch Shaw heeft zoo sterk als ik de neiging tot het "grand spectacle". Alleen Stephen Philips misschien. Maar die geeft het moderne niet.' (174).

Na de première van *IJsbrand*: 'En mijn langzamerhand begrijpen, dat er teekenen zijn van blijvend bestaan van het stuk, als vaste onvergankelijke kunstuiting in ons volk, durende bron van veel nieuws en ruims'. (177). Een week later gewaagt hij van 'de stomme pers die het stuk in Amsterdam wil vermoorden'. En ootmoedig getuigt hij: 'Ik doe mijn plicht en laat de uitkomst in Gods handen'. (180).

Over *Het Beloofde Land* kort daarna: 'Dus 't heeft het nog veel minder "gedaan" dan iemand dacht. Dat is een bittere teleurstelling, die ik niet verheel. En het is een goed, degelijk, rijk stuk. Zoo goed als ik er ooit een geschreven heb of schrijven zal'. (205).

'Een cursus in significa had alle ellende van de fransche revolutie voorkomen.' (220).

Na de lectuur van Hartung's biografie, over Goethe: 'Hoe gansch begrijp ik nu den man, en hoezeer is hij me verwant. Hoe verbazend veel is er in ons leven gelijk toegegaan, hoeveel overeenkomst in allerlei'. (231).

'Ik lees nu "Vom tätigen Leben", de tweede helft van Goethe's leven. En ik herlas vanmorgen mijn eigen dagboeken van voor twee jaar. En ik herken precies mijn eigen Goethiaansche karakter en streven.' (233; 14 juli 1908).

'In menschen en sommige praktische dingen heb ik mij soms bar vergist, potsierlijk vergist. Maar in Algemeene Ideeën heb ik mij nooit zoo vergist als Goethe somtijds.' (238).

'Er is geen beter tijd dan thans voor de effectieve verschijning van een groot genie. Een buitengewoon individu met profetische eigenschappen, die daaraan paart een meer dan

middelmatig muzikaal dramatisch of organiseerend talent kan veel meer uitrichten en veel duurzamer werken dan Napoleon of de grootste staatsman. [...] Hij moet op komst zijn, misschien al geboren, zeker binnen vijftig jaar. Als ik van dien Messias de Johannes den Dooper kan zijn, heb ik reden tot dankbaarheid en voldoening.' (240).

'Ik stuurde gister Reinald (de Stamhouder) naar Van Logchem. Waarlijk het staat hooger dan één stuk dat ik van Ibsen zag.' (251).

'Ik voel dat ik veiliger en duurzamer bouw dan Napoleon, zij het dan ook langzamer.' (VI, 134). Daar ook: 'Maar één gedachte, en wel deze, dat ik het theater tot een *religieuze instelling wilde waken, zooals het geweest is*, wekte mij op'.

'Teniers is bijna altijd demonisch. Hij *kent* het demonenrijk, zoo goed als ik.' (150).

Na lezing van Gutzkow's *Briefe aus Paris* over de Schadenfreude over Balzac's val: 'Hetzelfde, in motief, wat ik in mindere mate ondervind'. (171). Elders troost hij zich over zijn benarde financiële omstandigheden met verwijzing naar die van Rembrandt (135).

Na bezoek aan een bloemententoonstelling te Haarlem: 'Er was een variëteit naar mij genoemd. Hij stond naast Victor Hugo.' (176).

'Minnestral, Lioba of de Broeders met machtige muziek - welk een effect zou men bereiken! enorm.' (181).

'De wereld van musici en literaten wordt een stinkend moeras. Het drama alleen, het sterke, gezonde drama werkt bevrijdend en versterkend.' (VII, 5).

'Gutkind schreef dat mijn buste hem aan Michel Angelo denken doet. Die voor mij geheel nieuwe vergelijking gaf mij allerlei gedachten, hoewel geen ijdele.' (19).

Aangaande het boek, door hem met Gutkind samen geschreven: 'We hebben waarlijk hier voor de eeuwen gewerkt.' (54).

'Met deezen man, Rolland, wil ik mij verbinden tot grooter werking op de waereld.' (254).

Tot hier toe onze aanhalingen uit het dagboek, dat in 1946 door de uitgave van het negende deel gecompleteerd is. Uit een en ander ziet men overduidelijk, welk een romantische geest, welk een zielige figuur eigenlijk, onze Van Eeden is geweest; de man die zijn leven lang welhaast geen dag zonder tranen heeft gekend, dikwijls uren lang heeft gehuild, en wel veel minder om zijn grote mislukkingen dan om nietigheden. De man die in de wereld meende te wortelen maar alles uit de boeken putte; zijn opzet van Walden evenzeer uit Thoreau als zijn bijenhouden uit Maeterlinck's *Vie des*

Abeilles, als zijn berijden van een wit paard uit de Duitse romantici en uit Palestijnse reisbrieven later van zijn vriend Jacob Israël de Haan, als zijn lichtstad uit Victor Hugo's Cité de Lumière. De man die een afscheid aan Nederland richtte van het eiland Guernsey af, vanwaar de banneling Hugo, de grote romanticus, zijn manifesten had afgezonden; de man die een open brief publiceerde 'Aan den Keizer aller Russen', nadat Multatuli zijn roman had opgedragen aan 'Willem den derden, Koning, Groothertog, Prins ... meer dan Prins, Groothertog en Koning ... KEIZER van 't prachtig Rijk van INSULINDE dat zich daar slingert om den evenaar, als een gordel van smaragd ...' (waarbij er in herinnering gebracht mag worden dat lang daarvoor, in de goede oude tijd der romantiek, Bettina von Arnim al was gekomen met een 'Dies Buch gehört dem König'). Dus allerminst de indruk makend overeen te stemmen met de voorstelling die wij ons van een 'Tachtiger' gevormd hebben; een tragische figuur die zich een profeet en leider waande, doch die in werkelijkheid een steeds achter anderen aanlopende en een lijder was.

De moeite waard is zijn verklaring van 23 october 1896 (Dagboek III, p. 95):

'Als Ati mij genomen had was ik braver en liever geworden, maar er was nooit veel bizonders van mij gegroeid denk ik. Misschien een rustig professor, een stille reactionnair, obscuur en beschroomd tegen de N. Gids-revolutie. C. [zijn eerste vrouw] heeft mij in 't vuur gebracht.'

Aan zijn toedoen was het ook te wijten dat De Nieuwe Gids te gronde ging in 1894, toen de reeds sedert 1890 afgetreden redacteur Verwey, als nog mede-eigenaar, alles deed om het tijdschrift te redden toen Kloos bezig was de boel te bederven, en het stellig gered zou zijn indien niet op het laatste ogenblik Van Eeden zou hebben ingegrepen en er een einde aan gemaakt; uit rancune over ongunstige kritieken door Kloos en Verwey beiden op zijn werk, naar hij in een brief schreef aan Van der Goes, geciteerd in diens *Litteraire Herinneringen uit den Nieuwe-Gids-tijd* (p. 85). De kring spatte daardoor uiteen en na de wederoprichting werd het orgaan zelfs niet de afschaduwing van wat het geweest was.

Een daad van Van Eeden, die eigenlijk een symbool betekende: het duidelijk gebaar dat aangaf dat hij geen werkelijke Nieuwe-Gids'er was, en nooit was geweest; eer een tegenstander van de beweging. Wat hij, met andere woorden, zelf te kennen gaf in zijn dagboek van 26 juli 1908 (V, 236):

‘Als een bitter onrecht valt het te zien, hoe thans jongelui in Holland tegen de z.g. beweging van '80 ageeren, en niet schijnen te zien, hoe ik van die beweging de voortdurende en krachtige correctie ben geweest. Hoe alles wat ze in die beweging zeggen te missen, bij mij te vinden is. Die fout begaan ze weer onder suggestieven invloed van die tachtigers zelf, die mij altijd hebben aangevallen en buitengesloten.’

Mag zijn *poëzie* soms lijken overeen te komen met die van de andere Nieuwe-Gids'ers, Verwey is het meest geneigd ook die niet tot de richting van Tachtig te rekenen. Uit de jeugdverzen leidt hij af, dat zonder De Nieuwe Gids de dichter een eigen weg zou zijn gegaan, waarbij hij zich harmonischer zou hebben ontwikkeld; dichter gebleven bij de manier der voor-Tachtigers, die hij zou hebben gezuiverd en weer bezield. De aanraking met de Nieuwe-Gids'ers heeft hem verward en van de weg gebracht.

Lodewijk van Deyssel
XIX

Heeft Van Eeden de grootste bekendheid bij het publiek gekregen, Van Deyssel was de grootste kunstenaar onder de Tachtigers, en zo volgt hij hier als tweede. Met de mengeling, in zijn kritiek, van deftige zelfbewustheid en hekeling in springlevende omgangstaal had hij alleen een voorganger in de jonge Kinker van *De Post van den Helicon*. (In 1877 herdrukte Van Vloten het tijdschriftje geheel, en toen Van Deyssel in 1881 met Onze Wachter debatteerde, schreef Thijm's vriend pater Van Hoogstraten uitvoerig over Kinker in dat orgaan, en zo heeft de jongeman ongetwijfeld *De Post* leren kennen). Kinker drukte zich in zijn *Post* 1788-'89 aldus uit:

'Mijnheer A.A. Gaignan de L'Ami wordt uit naam van Melpomene verzocht, zulke stukjes als zijne "Elize" is nooit weêr met den naam van Treurspel in 't licht te doen komen. 't Is het niet, Mijnheer! 't lijkt op zijn best genomen zo veel naar een Treurspel als de Vertelsels van J. Nomz naar Odes gelijken. Terpsichore, Polyhymnia en Euterpe, het drietal dat zich met alles wat het toneel betreft ophoudt, hebben het geheel uitgelezen - doch ik verzeker u, was het zo klein niet geweest, zij zouden het bij het eerste toneel wel gelaten hebben. 't Is waar, zij hebben niets gezegd; maar nogthans zo ik dorst [...] zou ik u raaden, bij een andere gelegenheid iets geheel anders, iets dat geen zweem van de "Elize" had, voort te brengen, of het hier bij te laaten.'

Ook met Huet valt Van Deyssel te vergelijken;[1] ze waren een ogenblik naast elkander werkzaam in de Nederlandse cultuur, van 1881 tot 1886; het was in deze periode dat Huet zijn *Land van Rembrand* schiep. Maar hoe oordeelde Van Deyssel over deze voorganger? In 1888, twee jaar na Huet's dood, wijdde hij, in de causerie over *Lidewyde*[2] weemoedige woorden aan de oude ontgloriede 'Oome Herman'.

1 Zoals wij deden aan het einde van hoofdstuk XVII van ons *Conrad Busken Huet, een groot Nederlander*, 1944.

2 *Verzamelde Opstellen*, I, tweede druk, p. 131.

Het is hem, Van Deyssel, gegaan, vertelt hij, als de jongeman die een tijd in het buitenland heeft verkeerd, met een intenser levende, grootser en royaler maatschappij, en die zich bij het weerzien van de oude kennissen in het vaderland onaangenaam aangedaan voelt.

'Al die menschen, waartegen gij als kind zoo ópzaagt, door wier vriendschap gij u als jongeling vereerd voeldet, al die degelijke en verstandige, ernstige en ervaren menschen schijnen u nu iets kleins en bekrompens, iets plakkerigs en plomps over zich te hebben, dat hen bijna tot vreemden voor u maakt en tot lieden, waarmeê gij u slecht meer kunt verstaan. Ziet, daar zit oome Herman in zijn gewonen armstoel, hij is de denker en de geestighedenzegger van de familie, hij is de man van sceptische wijsheid en van "meer opmerkingsgave dan men achter hem zou zoeken", hij is 't die "er zoo cynisch voor uit kan komen" en die in 't geheim op een radikaal en natuurkundig tijdschrift geabonneerd is, hij is 't, die wel eens te ver gaat in zijn woorden, als wanneer uw moeder uw zuster waarschuwt om oomes gezegdes toch vooral niet te veel au pied de la lettre op te nemen.'

De jongeman begint het tussen hen hoe langer hoe benauwder te vinden en gaat tenslotte even de kamer uit om lucht te scheppen op het portaal, en een gevoel van smart om het verloren verleden stijgt in hem op, en dan van meewarigheid, genegenheid, jegens Oome Herman, 'om dat hij toch de beste was van allen en de wijze van uw kindsheid.'

Men zal licht geneigd zijn aan te nemen dat de auteur van *Woutertje Pieterse*, met zijn kritische zin, zijn onafhankelijkheidsgevoel, zijn hoon en zijn macht over het woord, dan toch wel grote indruk op Van Deyssel zal hebben gemaakt. Nu schreef Van der Goes in zijn bijdrage ter gelegenheid van Douwes Dekker's overlijden, in De Nieuwe Gids van 1888: 'Multatuli is niet de uitsluitende of zelfs maar de voornaamste god onzer jeugd geweest, gelijk bij vele van onze landgenooten.' Van Deyssel deed er nog een schepje op. In een artikel dat *niet* in De Nieuwe Gids verscheen, schreef hij terzelfder tijd:

'Ik vind bepaald, dat Multatuli veel meer beteekent dan Van Lennep, Schaepman, Beets en Ten Kate samen in één vigelant.'[1]

En even verderop (p. 166):

1 *Verzamelde Opstellen*, II, tweede druk, p. 152.

‘Ik heb mijn bizondere bezigheid gemaakt van de schrijfkunst of literatuur. Daar was ik meê aan den gang, toen ieder-een me zeî, dat ik den Max Havelaar moest lezen. Ik las den Max Havelaar, maar daar ik druk in verkeer was met grootere schrijvers dan Multatuli, vond ik het boek vervelend en ouwerwetsch, de geschiedenis van Saïdja banaal sentimenteel, en besloot toen de rest van Multatuli maar verder niet te lezen.’

Hij vond het de toon van iemand die het verschrikkelijkste wat er op de wereld gebeuren kan acht dat hij honger lijdt, terwijl hij, Van Deyssel, meer op heeft met degene die, met zijn honger, in een mooie jas op straat gaat wandelen en zich als zeer welgesteld voordoet: ‘of die, als die jas verkocht is, zich vermaakt met in zijn bed te blijven liggen en figuurtjes op zijn hemd te teekenen; of die, als het hemd en het bed beleend zijn, spier-nakend de horlepiep danst over zijn leege vloer; of die, als zijn huisbaas hem zóó op straat heeft gezet, in de gracht springt, met een lach onder water voor de suffe wereld...’

Veel bezwaren zet Van Deyssel tegen Multatuli uiteen, maar bekent desondanks van hem te houden en wel vooral hierom: ‘door zelf levende taal te schrijven, heeft hij voorbereid, dat levende taalkunst mogelijk is in Holland’. Dus slechts indirecte invloed op zichzelf wil Van Deyssel erkennen. En zo heeft De Vooys het heel goed geuit in zijn voordracht voor de Leidse Maatschappij, over de Tachtigers:[1]

‘Rijpere kennis deed hen de oppervlakkigheid van Multatuli's wijsheid doorzien. Door aanraking met grote buitenlandse kunst waren ze aan de suggestie van Multatuli's letterkundige vonnissen ontgroeid.’

Anders staat het natuurlijk met de ‘huiselijke’ invloed van Alberdingk Thijm op zijn weldra vermaard geworden zoon. Beiden waren volop francofiel, wat ook in hun taal tot uiting komt: woorden als ‘admirabel’, wendingen als ‘uitnemend gecharacterizeerd’ en vele andere gallicismen. Soms lijkt het dat de jongere de oude parodieert in de spelling door de archaïstische trant: weêr, zoû, blaauw, waereld, ergends, thands, sints, doorgaands, jufvrouw, mooye, groeyen, doeane, vercieren. Ook vindt men wel overeenkomstige ironie in hun kritieken. Echter heeft W.C. Bennink S.J. in zijn proefschrift *Alberdingk Thijm* (1952) de aandacht

1 *Handelingen en Mededeelingen* van deze Mij., 1909, 11, p. 60.

gevestigd op het revolutionaire (de promovendus spreekt van bloeddorstigheid, p. 178) van Thijm sr. in zijn jonge jaren. Uitte Van Deyssel zich in zijn *Nieuwjaarsdag-Ontboezeming* van 1883 aldus: 'Ik hoop, dat men de geavanceerde lieden, die glimlachen of den draak steken met groote verschijnselen uit de kunsten en ideënwaereld [....] door vier paarden in vier richtingen van een zal doen scheuren', zo was Thijm sr. in 1850 in zijn Spektator (IX, pagina 277) uitgevallen: 'Mijnheeren van het Bestuur! We wenschten Keizer te zijn van het Aziaansch Japansche Rijk. We zouden u allen eenvoudig de *buiksnijding* bevelen. Gij zult niet weten wat dit beteekent, maar we zeggen het u bij deze - zij is de zelfmoord, waartoe in Japan alle ongehoorzame en ongeschikte ambtenaren worden veroordeeld.' Nog in 1886 schreef onze hoogleraar in de esthetica in De Leeswijzer (van 15 november) in een discussie over zijn wijze van vertalen: 'Ik ben ook nog een paar zweepslagen aan Dr de Jong schuldig.' De 'revolutie met het woord' van Van Deyssel - dat sommige jeugdige bewonderaars van hem tot socialisten, anarchisten of communisten heeft gemaakt - was hem dus niet geheel uit den vreemde komen aanwaaien, al hebben Franse schrijvers dat bij hem gestimuleerd. Zoals oudere vrijgevochten Fransen (romantici, jonge realisten) de vader zullen hebben beïnvloed.

Debuteerde Van Deyssel als litterator met een verdediging van Zola, de *Nieuwjaarsdag-Ontboezeming* vertoonde de inwerking van diens *Mes Haines* duidelijk genoeg. Bij het schrijven van *Een Liefde* moet hem Flaubert's *Madame Bovary* voor ogen hebben gestaan, al dient er ook te worden gewezen op Maupassant's *Une Vie*.[1] Maar daarna heeft de stijl van de Goncourts diepe indruk op hem gemaakt. Het opstel over De Goncourt, tout court, dus blijkbaar over Edmond, getuige vermelde titels van diens hand, bevat een schat van gegevens aangaande Van Deyssel's artistieke smaak; het is veel meer dan een prachtig geschreven artikel over die Fransman. C. Hasselaar, de echtgenote van Busken Huet die onder die naam een bijdrage over haar man in De Gids van 1880 kreeg opgenomen, deelt daarin mee dat Huet's opstellen van 1863 en 1870 over Sainte-Beuve een zelfkarakteristiek betekenden[2], op dezelfde

1 Dit is gedemonstreerd in ons *De Nederlandse letteren in de negentiende eeuw*, 1953, pp. 338-342.

2 Vóór het tweede had Huet, op 13 december 1869, aan Potgieter geschreven: 'Den *geest* van Sainte-Beuve meen ik in genoegzame mate in mij opgenomen te hebben om hem te kunnen waarderen; en toch zou ik den eersten tijd niet gaarne iets over hem schrijven, omdat mijne eigen idealen zoo zeer op de zijne gelijken, dat ik, door ze te schilderen, mijzelven belagchelijk maken, en schijnen zou, eene zelfverdediging op touw te zetten.' Even later, bij Sainte-Beuve's dood, gebeurde het tóch.

manier legt Van Deyssel in de uitgebreide kenschetsing van de kunstenaar De Goncourt de eigen artistieke aspiraties bloot. Hij acht Zola groter en menselijker en de oproeper van het beeld van een hele wereld; De Goncourt heeft zijn wortels in de achttiende eeuw, hij is veel verfijnder, van hem moet men de verfijning, in taal ook, van het naturalisme verwachten; zijn werk is het atelier van het naturalisme. En met het oog *hierop* durft hij De Goncourt, de met de geest in de kunstzinnige, verlichte achttiende eeuw levende, een ochtendschemering te noemen, tegen Zola een gisterenmiddag. Zola een stad-in-brand-steker van de oúde kunst, De Goncourt een vuurwerk-ontsteker ter ere van het nieuwe. Zola, de ziener in het groot, als symbolist de natuurgenoot van Dante en Milton, een architect; tegenover De Goncourt, de psycholoog en beschouwer van het keurige, als stijl- en prozascheppet een soortgenoot van Tacitus en Saint-Simon, een goudsmid. In de werkplaats van De Goncourt is het 'dat het woord "écrire" een knetterenden, schroeyenden goudsmederij-achtigen klank krijgt'. Over dat atelier van het naturalisme zegt hij:

'Alles is er in staat van wording. De Goncourt is niet een geleerde en wijsgeer, met een groot theoretisch stelsel, dat hij het naturalisme noemt, maar hij is een geniaal-artistiek werkman-schrijver, die eenvoudig in zijn nooit genoeg te savoereeren artiesten-jargon al-door maar spreekt van "faire vrai". Zoo als wereldsch, populair, dichterig en burgerlijk het realisme tot het naturalisme gebracht wordt door de werken van Dumas Fils, Augier, Feuillet, enz., zoo vormt het werk van De Goncourt dien overgang met de groote ingetogenheid van het zuivere artisticisme, zich koncentreerend in den stijl, waarmeê die anderen zich niet bemoeiden; gedistingeerd uit vereering voor de distinktie en doortrokken van de menigte-meeningen-versmadenden adel der hooge stylisten.'

En hij legt zijn voorkeur uit, de eigene:

'Dat ik voor De Goncourt een diep-innige genegenheid heb, komt om twee zaken: om dat ik in hem iets, in zijn werken een observatie- en stijlwereld gevonden heb,' daar ik al lang naar haakte en waarvan verscheidene andere fransche schrijvers niets dan teleur-stellende schijntjes ga-

van; én omdat ik, telkens als ik hem lees, behalve vele dádelijke gedachten en sentimenten, onmiddellijk uit zijn werk voortkomende, óndadelijke gedachten en sentimenten door hem krijg, die tot de aangenaamste en ongemeenste behooren, die ik maar in mijn voel-leven heb ontmoet.

'Ten eerste de observatie- en stijlwereld. Hiermeê bedoel ik en dit zit in mekaâr als volgt. Elegante pikanterie en van gratie doorgeurde distinktie - dat zijn, heb ik 't wél, die europeesche eigenschappen, welke men bij de franschen in hun reinste en ergste innigheid aantrof en aantreft. In het fransche 18de-eeuwsche salonleven vond men ze, als bestand-deelen der gewone-menschenmaatschappij het best en meest vertegenwoordigd. Zij waren de geesten, en zij uitten zich in het gezegde, in het zeggen, in de zegging, die door de encyclopedisten, de andere literatoren en door de edellieden stellig even zeer als hun toilet verzorgd, en bijna als een kunst beoefend werd. Neem nu de elegante pikanterie en de van gratie doorgeurde distinktie in hun fijnste wezen en hun meest geacheveerde bizonderheden, doe ze bewust worden, dat wil zeggen laat ze geen vruchten uit den tuin eener hof-opvoeding en van een wereldschkonversatieleven zijn, buiten hun eigen medeweten om zoo gegroeid, maar laat ze ontstaan zijn uit een hen zoekend denken, gebazeerd op de kritische lektuur van de beste literaturen van alle landen en tijden, meng ze dan met een hoeveelheid artisticiteit, die zich gevoed heeft met het nagaan en het in-hun-wezen-begrijpen van alle kunsten en kunstnijverheden, van egyptische en grieksche architektuur af tot delftsch aardewerk en utrechtsen fluweel toe, doe dat mengsel tot zijn hoogsten kracht-bloei, tot zijn opperste ontbotting en reinrijksten groei komen in een menschenorganisme, dat er zijn ernstigst en eenigst werk van maakt literair te zijn, in de techniesch-artistieke, in de zuiver-enge beteekenis van dat woord, literair tot het lichaam er van verfletst of sterft, literair door dagen- en weken-lange opsluiting, en aftobbing en uittering der gewone gezondheid, literair in dien zin, dat de kunst van het zeggen, de kunst van het schrijven, de kunst van het precieze woord, alles wordt; dat het woord "écrire" een knetterenden schroeyenden goudsmederij-achtigen klank krijgt en de kunst van het woord, van het alleen-woord, de kunst van het enkele substantief, de kunst van het enkele adjektief, alleen om zich zelf en zoo diep mogelijk in zich zelf, beoefend wordt als een soort kaligrafie van de ziel - en ge hebt De Goncourt'.[1]

1 *Verzamelde Opstellen* I, pp. 186-188, 2de druk.

En ge hebt Lodewijk van Deyssel, zou men kunnen lezen. Want met zijn naam is het begrip woordkunst nauw verbonden; de Goncourts hebben hem de ogen ervoor geopend, zijn aandacht op de eigen nog half sluimerende vermogens gevestigd. De Goncourts... want hier dient er een misverstand te worden weggenomen. Doordat Edmond zijn broer 27 jaar heeft overleefd (al was zijn litteraire produktie niet belangrijk meer in al die tijd) is men soms geneigd hem, de oudste, als de voornaamste van de twee te beschouwen. Dit doet Van Deyssel ook, zelfs alsof het tweetal één persoon was. In vorenvermeld opstel toch spreekt hij uitsluitend van De Goncourt in het enkelvoud en heeft het over 'zijn' stijl in *Manette Salomon* en *Gavarni* (p. 191 *Verzamelde Opstellen* I) en tegelijk eveneens over *Les Frères Zemganno* (id. p. 194) en *La Maison d'un artiste* (p. 199) als ook van 'zijn' hand; terwijl toch de beide eerstgenoemde boeken door Jules en Edmond samen, de twee andere door Edmond alleen zijn geschreven. Nu kon Van Deyssel toentertijd nog geen weet hebben van de naderhand pas (gedeeltelijk) gepubliceerde dagboekbladzijden der Goncourts; François Fosca viel het gemakkelijker daaruit te bewijzen dat niet Edmond maar juist Jules de grote van het schrijvende broederpaar is geweest. Jules was het die tot kort voor zijn dood het *Journal* redigeerde, daarna heeft de ander dit voortgezet. Men ziet er duidelijk hun stijlverschil: het meesterschap over de taal bezat Jules. Het blijkt uit de notities in het dagboek ook, dat de oudste de compositie van de werken aangaf, terwijl zijn belangstelling allereerst naar de documentatie uitging (en wel naar het verzamelen zoals een historicus met oog voor het pittoreske doet). Maar Jules was degene die verantwoordelijk was voor de stijl; die, soms nadat de tekst door beiden tot definitief was verklaard, toch nog weer het papier ter hand nam en ging schaven en ciseleren, en die aldus de stijl Goncourt schiep. Verwondering mag het wekken dat Van Deyssel het stijlverschil tussen *Manette Salomon* en *Les Frères Zemganno* niet heeft gezien, want na het sterven van Jules miste de stijl Goncourt het sierlijke van tevoren. Ook de psychologie, ook de milieutekening, hebben de latere romans in mindere mate; Jules was stellig het artistiekst van detwee: zijn aquarellen overtroffen ver de enkele van Edmond in kunstwaarde, en hij zou, naar deskundig oordeel, indien hij niet al zijn tijd aan de letteren had gegeven, een bekwaam graveur zijn geworden. Vijf jaar voor zijn overlijden schreef hij in het dagboek: Edmond ... il est né en Lorraine, c'est un esprit germain. [...] Moi, je suis un latin de Paris...[1]

1 *Journal*, II, p. 293.

De verklaring van het misverstand bij Van Deyssel is wellicht deze, dat hij onder de indruk verkeerde van Zola's woorden in *Les romanciers naturalistes* (gebundeld in 1881), toen Edmond, na de dood van zijn broer, alleen nog maar *La fille Elisa* had geschreven, ‘Le public les avait acceptés comme un être unique. Il n'existait pas une seule ligne signée d'Edmond ou de Jules seul; toujours ils apparaissaient côté à côté, nécessaires l'un à l'autre, ayant fait de leurs deux talents un seul talent. La critique s'arrêtait avec respect devant le secret de cette collaboration; elle ne cherchait pas à faire la part de chacun des deux frères.’ (Edition Bernouard, p. 191 onderaan). En de sleutel tot Van Deyssel's uitgangspunt geeft Zola op pagina 197 in de slotzin: ‘Ils ne sont qu'un, il faut parler d'eux comme on parlerait d'un seul grand écrivain.’ Niettemin waarschuwde Zola reeds op pagina 206: ‘Le jour où Edmond de Goncourt a publié une oeuvre signée de son seul nom, il a dû être étudié et jugé a part.’

Van Deyssel heeft de broeders niet slaafs nagevolgd - of het moest zijn in het opzicht van de herhalingen in de zin - hij zegt zelf dat het Engels en het Nederlands zich veel meer lenen tot een zware zingolving; dithyramben als die van hem ziet men dan ook niet bij zijn inspiratoren.

In zijn proefschrift *Over Woord en Zin in het Proza van L. van Deyssel* (1942) heeft F. Jansonius de inwerking der Goncourts zo goed als niet nagegaan. In weerwil van de omstandigheid dat hij de auteur ‘meer als een geestverwant van Edmond en Jules de Goncourt dan van Emile Zola’ beschouwt (p. 1), en ondanks de vermelding van Van Deyssel's erkenning dat de stijl Goncourt herhaaldelijk inspirerend op hem werkte (p. 5), is Jansonius in dezen niet tot eigen onderzoek gekomen, maar bepaalt hij zich tot een enkel kort citaat uit G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt* en past dit gedeeltelijk op Van Deyssel toe (pagina 90-91); vergelijkt verder hen drieën, aan de hand van Loesch, nog bij een gering detail, op pagina 107, en tenslotte nog eens, op 113, inzake het bovengenoemde element der herhalingen. Van Deyssel's opstel over de Goncourts is van 1888, het jaar van publikatie van *De Kleine Republiek*, waaruit Jansonius in hoofdzaak citeert; de promovendus heeft uiteraard nog minder, dat wil zeggen in het geheel geen, aandacht over gehad voor Zola's duidelijke invloed op Van Deyssel, of voor die van de Franse litteratuur in het algemeen; hij vindt wél verwantschap met ... Hildebrand.

Jansonius heeft deze tekortkoming in zoverre trachten

goed te maken, dat hij in De Nieuwe Taalgids van 1951, pagina 152, een artikel 'Van Deyssel bij Bloy en Heine in het krijt' gepubliceerd heeft. Hij wijst erop, dat er van Bloy in 1884 de bundel *Propos d'un entrepreneur de démolition* de pers verliet. De vele overeenkomsten die Jansonius meent op te merken tussen uitingen van Van Deyssel en van deze strijdbare Fransman (of querulant; Frans Erens oordeelt ongunstig over hem[1]) zijn veel meer gezocht dan overtuigend; de woordkeus stemt slechts overeen in enkele gevallen: 'Mais, sinistres idiots que vous êtes ...': 'Maar neen, maar neen, domme eenden, die gij zijt'. Al ligt het voor de hand dat een verdediger van het katholicisme als Thijm sr. werk van Bloy bezat, zodat ook de zoon het zal hebben gezien. En zo zal Van Deyssel Heine evengoed gekend hebben als ieder ontwikkelde bij ons, en diens kritiek kan ook bij hem iets hebben achtergelaten. Maar van treffende beïnvloeding geeft Jansonius geen stalen.

In 1954 heeft hij een boek *Lodewijk van Deijssel* uitgegeven, dat blijkens de voorrede geen levensbeschrijving heeft willen zijn doch een karakteriserend overzicht van het werk. Aan de hand van een paar Franse litterair-historici wordt er op enkele overeenkomsten met proza van Flaubert, de Goncourts en Zola gewezen, maar de uitkomst is onbevredigend.

Na de dood van zijn vader woonde Van Deyssel van 1889 tot 1893 in Brabant, zeer teruggetrokken, en las toen vooral filosofische werken. Aan Knuvelder[2] noemde hij in een brief: Dionysius de Aeropagiet, Ruusbroec, Suso, Boehme, de Heilige Theresia en Ignatius van Loyola. Knuvelder geloofde in de eerste uitgave dat deze lectuur Van Deyssel's verdere ontwikkelingsgang meer dan alleen beïnvloed heeft: dat er een kentering door in kwam. Maar in de tweede editie heeft hij Harry G.M. Prick in diens uitgave van *Het leven van Frank Rozelaar* geciteerd, die meent dat de bewering aangaande Dionysius, Suso en Boehme met een korrel zout moet worden opgevat. In 1899 verdiepte Van Deyssel zich een ogenblik in Ruusbroec; in 1894, in het Gooi, begon hij aan Spinoza, in 1896 aan Goethe, in 1898 bestudeerde hij vooral Novalis, in 1900 Schelling en in 1911 deed hij iets aan Hegel. Hieruit zou dan zijn verwantschap met de pantheïstische wijsgeren van de Duitse romantiek blijken; zijn relatief meest geslaagde 'mystisch' werk zou *Apokalyps* (van 1893) zijn.

1 *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 288.
2 *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, IV, pp. 55-58; idem 2de druk pp. 58-61.

Van Deyssel moge in essays of causerieën gefilosofeerd hebben op een wijze dat er inwerking van genoemde denkers valt aan te tonen, zijn meest sprekend werk veranderde er niet door, en wij zijn geneigd die invloed niet hoog aan te slaan; te meer daar hij het zelf aldus heeft omschreven: dat hij gaarne 'liefhebberde in gevoelswijsbegeerte'. Blijkens zijn vele gepubliceerde notities heeft hij op deze manier geliefhebberd in de hele wereldlitteratuur in zijn latere jaren, waarbij de Franse letteren hem toch het meest beinvloedden. J. Kamerbeek jr. heeft in Levende Talen 1960, pp. 631-659 aangewezen hoe in sommige bekende kritieken, *Menschen en Bergen, Frank Rozelaar* gedeelten met sommige in Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* overeenkomen en hij hiermee deze Fransman vooruit is.[1]

1 Ander, hoewel minder suggestief, materiaal in De Nieuwe Taalgids 1961, pp. 1-11.

Willem Paap
XX

Wil men de Tachtigers als individualisten over één kam scheren, als auteurs voor wie het eigen innerlijk nummer één was, ook wanneer zij hun omgeving afbeeldden - zodat die in hun werk werd ‘un coin de la nature vu à travers un tempérament’, naar het woord van Zola,[1] en soms haast nog meer ‘un coin du tempérament vu à travers la nature’, naar het woord van Coenen[2] - dan dient men toch afscheiding aan te brengen tussen hen die uit zichzelf putten en uit boeken en niet meer dan een miniem deel van de omgeving in hun werk betrokken, én hen die volop toevoer van buiten kregen, het zelf tot zich nemend uit de levende wereld. De grote namen van Tachtig - Van Eeden, Van Deyssel, Kloos en Verwey - hebben zich steeds uit de boeken gevoed, met niet meer aanvulling van elders dan, minder voor het eigen leven dan wel voor het raam van hun werken, strikt noodzakelijk was. Anderen evenwel, de buitengewone natuurminnaars Van Looy en Gorter, hebben door te kijken uit eigen ogen een kunst voortgebracht waarin niet alleen het leven van de geest leeft maar meteen dat van de hele buitenwereld. De kleinere naturalisten Prins, Aletrino en Netscher, om te zwijgen van de latere Emants van *Een Nagelaten Bekentenis*, legden ook het leven van anderen wel degelijk vast en zouden, tenminste in dit opzicht, zonder de boeken van anderen wel ongeveer hun zelfde hoogte hebben bereikt. Bij Van Eeden, Van Deyssel, Kloos en Verwey is dit ondenkbaar. De ontdekking van de boeken, met dingen erin die aan de behoefte van het ogenblik beantwoordden, deed hen zich heel en al van de wereld afzonderen en lezen, lezen, weergeven het gelezene, onder de invloed ervan net zo willen voortbrengen. Deze toegespitste eenzijdigheid heeft Willem Paap - zelf veel meer een waarnemer dan een lezer - meesterlijk uitgebeeld in zijn *Vincent Haman*, de beste (of de enige geslaagde) satire in de Nederlandse letteren en een schat van inzicht schenkend aan wie de ontwikkelingsgang der Tachtigers wel ongeveer zo had gevoeld.

1 In *Mes Haines*, 2de druk; de eerste tekst, van 1866, had niet ‘nature’, maar ‘création’, p. 229.
2 *Studiën van de Tachtiger Beweging*, p. 14.

Bij Paap valt er geen onmiddellijke buitenlandse inwerking aan te wijzen, maar zijn verwantschap met vooral de betere Franse en Engelse journalistiek is, dat zijn werk ‘geschreven’ is, vloeiend, zonder ooit als bij de door hem vereerde Multatuli praten-met-de-pen te worden. Hij heeft daarbij veel meer eruditie dan de schrijver der *Ideën* en overtreft hem aanzienlijk in intelligentie.

De in 1884 gepubliceerde vertelling *Bombono's*, van slechts een 130 bladzijden, is geheel en al voorwerk tot *Vincent Haman*, met dikwijls reeds dezelfde gelukkige invallen, en daarom stippen we er iets uit aan. Al bereikt de satire er over het geheel niet de hoogte van die in het fragment uit de Amsterdamse Studenten-Almanak dat we in het hoofdstuk ‘De Amsterdamse Universiteit’ hebben laten zien.

Op de eerste pagina al komt Paap's revolutionaire zin uit, waar hij zegt, door nieuwe beeldspraak geen aanstoot te willen geven aan onze officiële letterkunde; op pagina 8 noemt hij deze laatste ‘onze vertaal-litteratuur’ en ‘de oude school’. Glauco Bombono die het in zijn weekblad De Inktkoker opneemt voor alle aangevallenen van de oude richting wordt aldus gekarakteriseerd: ‘Zoo werd hij weldra de Heiland en Zaligmaker van allen, die als aangeschoten hazen rondkruipen aan den voet van den Helicon, en dat corps van kreupelen en lammen begroette uit dankbaarheid hun Verlosser met den titel: Glauco Bombono, de Letterkundige.’ Een zin, volkomen identiek met menige in het latere hoofdwerk, maar van bizonder belang reeds nu, in 1884, vóór De Nieuwe Gids en lang voordat Van Deyssel in overeenkomstige geest virtuoos van leer trekt. Paap's anarchisme komt goed in de aanhef van het tweede hoofdstuk uit:

‘Het was de avond van den een of anderen Novemberdag, een eeuw of wat na den Spanjolen-strijd. De sneeuw lag drie duim dik op de straten; de koetsiers droegen hooge pelskragen; arme meisjes stonden bibberend voor de bakkerswinkels enz. enz.’

Even verder een preluderen tot *Vincent Haman* in dit zinnetje over Bombono's dochtertje: ‘Inzonderheid wanneer er vreemden waren, moest het gedresseerde diertje haar kunstjes vertoonen.’ En ook hierin: ‘Prof. Loki had diep geput uit de bronnen, en zijn werk was zoo grondig, zoo grondsoppig, dat de reuk er van voldoende was om de studenten een moeraskoorts te bezorgen.’ En hier: ‘Aan de ijverige nasporingen namelijk van den historicus Oudegrutten was het gelukt een einde te maken aan de kwestie, welke kleur de jas had, waarin Hooft zijn Galathea schreef.’ Terwijl men Paap heel gemoedelijk-aardig ziet in een passage als deze:

‘De heer Bombono had een fraai gebonden cahier in de hand, waarin gedichten waren geschreven, en op welks rug met gouden letteren stond: “Mijn gedichten”. Blijkbaar genoot hij: een glans van litteraire verrukking lag op zijn gelaat, en wijl hij zoo pas geschoren was, zag hij er in het gaslicht uit als een letterkundig cherubijntje.’

Aldus geselde Paap, als eerste van de Tachtigers en vóór De Nieuwe Gids, reeds op een geheel eigen manier het gezapige van de toenmalige academisch-litteraire kringen.

Zijn roman *Jeanne Collette* vormt, wat Amsterdamse milieutekening en ‘mildere’ persoonstypering aangaat, hét grote voorwerk tot 's schrijvers hoofdwerk, waar we nu aandacht aan moeten wijden.

Het is overduidelijk dat *Vincent Haman* ontworpen is naar de figuur van Van Deyssel, de het meest de aandacht getrokken hebbende in den lande, als persoonlijkheid de meest opvallende en de zich openlijk het meest van de maatschappij isolerende. De feiten van het verhaal, dat telkens in schrijftrant in een lichte parodie op Van Deyssel's stijl overgaat, zijn nagenoeg alle verdicht, maar verwijderen zich naar de geest toch niet zó ver van de waarheid, dat er niet volkomen de atmosfeer wordt opgeroepen waarin de Nieuwe Gids-redacteuren zich vormden en zich gingen uiten, beter nog opgeroepen dan wanneer de schrijver zich aan de werkelijke feiten zou hebben gehouden, welke hij nu kon plooien met vrije hand om het beeld zo treffend mogelijk te maken. Niets leent zich toch beter tot het verduidelijken van een situatie dan het chargeren; men lacht om de overdrijving, maar heeft de kern van het betoog begrepen. Aan Paap's hand willen wij de ontwikkelingsgang van Vincent Haman volgen, dankbaar voor het kostelijke materiaal voor het verrijken van de blik op de *geest* van het tijdvak, voor het belangrijke document voor de litteratuur-historie. Wij citeren uit de tweede druk (1908).

De schrijver begint mee te delen dat Vincent werd geboren in een familie van letterkundigen en professoren, vertalers en vervaardigers van boeken en artikelen over geschiedenis en letteren en schilderkunst; onder wie ‘met de linkerhelft van het hoofd hoogleeraar in de rechten, met de rechterhelft van het hoofd schrijver van letterkundige kritieken, dichter en mede-oprichter’ van de vorige letterkundige generatie (p. 2). Vincent's vader, hij overtrof hen allen:

‘Maar ... Godevaert! Hoe looft een pen zijn eer, de hooggebouwde, de breedgeschouderde Godevaert! Geen boeken

las hij, hij las planken vol boeken; geen boeken vertelde hij na, hij vertelde na planken vol boeken, hij de hooggebouwde, de breedgeschouderde, de zwart gehaarde, zwart gebakkebaarde, met de zwarte oogen onder de zwarte wenk-brauwbogen, hij Godevaert ... met Hellas in zijn zak, met Vondel op zijn rug, met Germanië onder den arm; hij Godevaert, zittende op Goethe en Schiller en Lessing en Klopstock, Racine, Stuart Mill...' (p. 3). 'Het geheele ijsveld van wat er in de navertellende eeuwen is naverteld, omvatte zijn reusachtig brein. Theologie, geschiedenis, litteratuur, aesthetica, zelfs wijsbegeerte, wat bleek, toen hij Nederland verbaasde met een redevoering over Descartes, een uittreksel uit twee voorberichten, één van een fransch en één van een duitsch boek, zoodat hij dan ook beurtelings sprak nu van Descartes, dan van Cartesius...' (p. 7). 'Maar er is zooveel te lezen dat ook de ijverigste, meer of minder althans, een keus moet doen. Niets natuurlijker dan dat Godevaert, ofschoon hij nooit de andere branches van zijn geestelijken paradijsboom geheel verwaarloosde, al spoedig - heeft niet Goethe gezegd: In der Beschränkung zeigt sich der Meister, en zei niet Hegel: Um Mitternacht ist es zwölf Uhr - zich voornamelijk toelei op de letterkunde. De studie der letterkunde toch heeft voor wie schrijven wil, groote voordeden: vooreerst is er zooveel litteratuur in de wereld, dat men, al navertellend, altijd wat nieuws heeft, nooit zijn roem overleeft. En ten tweede leest het gemakkelijk, vlot weg, zoodat je ook bij veel lezen je toch niet overmatig vermoeit.' (p. 8).

'Een alleraangenaamste gemoedstoestand was, naar het van buiten scheen, voor Godevaert het gevolg van de studie zijner keus. Te oordeelen naar den lof dien hij over alle schrijvers - als ze maar dood waren, goed dood, eenigen tijd dood, zoodat ze in alle chrestomathieën stonden - in zijn stukken en artikelen en opstellen, tegenwoordig zou je zeggen in zijn lyrische studiën, uitstortte, had de man een plezier in zijn leven - hij zelf noemde het geestelijk genot - om wie er niet getogaad uit Goethe-Dante-Vondelen gaan, te doen watertanden.'

'Maar dit plezier was maar schijn. In werkelijkheid immers las hij ze niet, las hij slechts over hen, en als hij ze las, de grooten, de van de schouderen opwaarts grooten, dan hielden ze nog, de groote dooden in hun profetenmantel, zijn professorenziel in de toga van den humbug voor den gek: dan maakten ze hem, voor zijn oogen latende dansen hun woorden, allerlei gekke dingen wijs ... Hij gevoelde wel, hij, Godevaert, de hooggebouwde, de breedgeschouderde, hij gevoelde wel, dat die Shakespeare en die

Goethe, die Descartes en die Kant waar hij altijd den mond vol van had, als iemand die een heeten aardappel eet, dat die voor hem waren als reuzenplanten in de tropen die hij nooit had gezien en nooit zou zien. Maar hij gevoelde ook dat zijn broeder, Gabriël, de professor, zijn broeder, en zijn vader, Ambrosius, de beroemde, zijn vader, en zijn vriend Luzac, de professor in Homerus, zijn vriend, ze evenmin hadden gezien en ze evenmin zouden zien de groote dooden, die ze met hun wartaal bezwetsten.' (p. 9).

Men ziet hier, en verder, de kritisch aangelegde (en in dit geval nu eens vlot schrijven kunnende) Groninger, met een zeker naïef idealisme naar Amsterdam gekomen en verbluft over wat hij in Holland aan komedie te aanschouwen kreeg, zijn galgenhumor luchten. Al is hij niet minder vatbaar voor de tedere kanten, getuige bijvoorbeeld de tekening van de grote Godevaert in de genegenheid en zorg voor zijn zoontje. Het jongske was niet als de anderen; het was tobben eerst met de kleine Vincent.

'En toen hij, ruim twee jaren oud, gezond in de kamers en gangen begon rond te dribbelen, kwam een driftig temperament te voorschijn, dat zich uitte in schreeuwerige kribberijen met broertje en zusje.' (p. 11).

Heel vroeg reeds leerde hij versjes, maar toen hij eens, tegen zijn willetje, voor Oom en Tante 'Vriend Spits' moest opzeggen, kwam er na weigering plotseling ... een reeks vieze woorden (p. 15).

Opdat hij de anderen niet zou hinderen, werd hij door papa soms mee in de studeerkamer genomen, mocht hij boeken kijken. 'Weldra ook als papa er niet was, lag hij daar in die groenige boekenzaal, met die boeken aan alle wanden, op den grond; die zaal was hem het bijzonder eigendom van papa en van hem; als Johan en Marie eens in de deur kwamen kijken, schreeuwde hij ze weg.' Tot zijn vader zei hij, een zware foliant aanslepend, dingen als: 'Paatje, kijk dit eens 'n kokkert wezen' (p. 18).

Op school ging het niet best. 'Als hij werk moest maken, hield hij praatjes óver het werk, vaak zeer aardig, maar die hij gebruikte om aan het werk te ontkomen.' (p. 19). Toen hij zijn eerste versje had gemaakt, op vader's verjaardag, vergat Godevaert alle zorg en bestelde een taart met in suikerletters erop:. 'Hulde aan den dichter Vincent Haman'. Met als gevolg: 'De achtjarige vent keek met minachting neer dien dag op Johan en Marie'. (p. 22).

Het werd ook niet beter met het gestel van Vincent. Godevaert praatte 'dat het kindje blijkbaar zenuwachtig was, dat het soms kon huilen voor niets, uitbundig lachen om niets, bang zijn in huis als de wind waaide door de

boomen in de tuinen'. (p. 22). En vervolgens op kostschool: 'Voor reëele kennis scheen hij onvatbaar. Er schenen woestenijen in zijn intellectueel territorium te zijn, al bloeiden er schitterend enkele oasen; hij had een intellect met gaten er in, flonkerend in zijn ensemble, maar als een valsche diamant'. (p. 24). De weergave in alexandrijnen van de inhoud van een preek door de knaap maakt de vader stom van geluk (p. 26), maar Vincent moet van die school af wegens zijn minder gunstige invloed op de andere jongens (p. 29). Na een poosje op een kantoor komt hij weer bij Godevaert in de lees- en schrijfkamer te zitten, kiest in een polemiek die Godevaert al zo ongeveer had verloren zijn zijde met een artikel, en heeft van nu af toegang tot vader's tijdschrift (p. 33).

'Toen de vreugde bij het gedrukt zien van zijn eerste stuk de schrijfkoorts in hem had aangehitst, zat hij dag aan dag in het groen van de boekenkamer bij het tafeltje voor het tuinenraam, schreef met nerveuse werkkracht vellen vol, stapels vellen vol. Binnen het jaar schreef hij over alles waarover je schrijven kunt zonder iets te weten: over letterkunde, schilderkunst, tooneel. Eén krant, één tijdschrift zou het met den besten wil niet hebben kunnen bergen; maar door papa kreeg hij toegang in vijf, zes periodieken die hij onder allerlei pseudoniemen met zijn schrijfsel vulde. Trouwens, daar maakte het naast het geschrijf van hoog-leeraren in de letterkunde en andere menschen die niets weten, een goed figuur'. (p. 37).

Maar de groten, de ouderen, van de litteraire soirees ten huize van de familie Haman, deden ietwat beschermend tegenover de talentvolle jeugdige, die dat zeer prikkelde. En dan komt er een ontdekking:

'Gooi in die ziel vol drift van den sensueel vroeg rijpen jongeling, gooi in die heftige, tegelijk ledige ziel, wier aandacht niet afgeleid wordt door het veelzijdige wenschen, willen van den normalen jongeling van die jaren, de vlammende wereld van Zola. Het zal inslaan, raide, zooals de bliksem inslaat. Het zal in brand zetten, plots, zooals de bliksem in brand zet. En groot, groot-schoon tot in verten zal de laaie brand zijn' (p. 40).

'Hij had hem gekocht, dien eersten roman van Zola, zonder dat ze thuis er van wisten.' Het leidt tot een conflict, maar dat bijgelegd wordt, mede door de verzoenende houding van Jan de Wilde (d.w.z. Jan ten Brink) ten opzichte van de Franse schrijver (p. 41). Tot Vincent weer eens buiten komt:

'Ha, daar liggen weer boeken van Zola, hier voor 't raam van den boekverkooper. La Conquête de Plassans, La

Fortune des Rougon. Le Ventre de Paris. Dat moest-i hebben: Le Ventre de Paris. Kijk, daar lag er 'n boek van Zola met de achterzij naar boven: er stonden al de boeken op, die hij geschreven had: Thérèse Raquin, Contes à Ninon, Mes Haines. Wat was dát? Mes Haines? Ja, Mes Haines! Haat! God, god, wat zou dat wezen, dat moest-i hebben. Mes Haines! Dien avond, in bed, bij kaarslicht, las hij het vlammende stuk met het vlammend referein: "ik haat ze".' (p. 42).

Vincent gaat in de Amstelbode een dergelijk stuk schrijven; via de toneelrecensent ervan, met wie hij veel in de koffiehuizen zit, komt hij in kennis met andere jonge medewerkers. ('De Amstelbode was nooit zwaar bij kas, en had daardoor altijd iets weg van een opkooper van onrijp ooft.') (p. 46). Bedoelde recensent was altijd lang van stof; hij was in staat, op de vraag: 'Floris, hoe laat is 't?' een artikel te schrijven van twintig pagina's druk. 'Je las het artikel; hoe laat het was, werd je niet gewaar.' (p. 48). Vincent maakte o.a. kennis met Moree de sonnettendichter (welke figuur gevormd is naar die van Kloos). 'Moree was student in de letteren, liep geen college; las veel in een beperkt aantal auteurs: in hoofdzaak Plato, Virgilius, Shelley, Platen...' Tot vijf uur 's morgens las die, ging dan naar bed tot twee, drie uur 's middags en maakte dan een korte wandeling. 'Van het leven zag hij niets dan zijn kamer bij lamplicht.' (p. 49). 'Terwijl hij daar 's namiddags in de straten liep, de beenen wat onvast zwevend onder het lichaam als hing hij met het hoofd aan een draadje, de linkerschouder wat hooger dan de rechter, de rossige haren ruw onder den hoed, de droomerige oogen kijkend naar verre dingen, stapten zijn zwevende beenen in een kinderlijke wereld, een imaginaire wereld.' (p. 52).

Vincent was onderwijl een grote roman aan het maken, maar zag geen kans met het eigen zieleleven de geschiedenis op te werken tot een boek. Hij was er al jaren aan bezig, maar het wou niet. Totdat hij weer een ontdekking deed (p. 60):

'In Frankrijk, eenige jaren te voren, waren eenige jongelui, te zwakbeenig om rechtop te staan en rond zich te kijken, maar begeerig naar roem, met een zacht stemmetje gaan zeggen dat het naturalisme dood was, hadden hún litteratuur voor de ramen van den boekhandel gelegd, een vreemddoenerij in woorden. 't Was de Hooge Litteratuur der twee-pagina's-talenten...'

Vincent had ook dát gelezen, 'en toen de stof hem ontbrak, begon ook hij het eerste voorgevoel te krijgen dat "het naturalisme" toch mogelijk ook wel dood kon zijn,

dat *wij* moesten staan op de schouders onzer voorgangers, dat *wij* de nieuwe kunst moesten geven. Alvast, want de roman moest vol, begon hij een humbug van kleurenbe-schrijvingen, een humbug van “klankgeluidingen”, een geschrijf van woorden te groot voor de dingen.’

De roman, eindelijk uitgekomen, verwekte opschudding wegens het onzedelijke erin. ‘Vincent, nadat zijn roman verschenen was, had dadelijk weer zoo'n boek willen schrijven. Heel zijn leven zou op papier, naakt en bar. Maar het leven dat in hem was, stond gedrukt. Tastend met de willende handen, zoekend met het nerveuse oog, merkte hij dat hij niets had voor 't moment, dat zijn ziel leeg was.’ (p. 69).

Evenwel, inmiddels hadden de jongeren onder de medewerkers van de Amstelbode de ‘Nieuwe Revue’ gesticht[1], hun eigen tijdschrift, inslaand vooral op de Schilderakademie, en plaatste ook Vincent daarin zijn stukken, ‘waarin hij ze ranselde tot op de botten, de voddenrapers onzer litteratuur’ (p. 69). Doch ook dit kon niet doorgaan, dit ‘geregeld de ziel aftappen’, evenmin bij de anderen, en na nog enkele proefnemingen met andere genres komt het tijdschrift ten val.

Voortreffelijk is nu nog een episode waarin getracht wordt het weer op de been te helpen, ten huize van Reinhold (ontworpen naar Arij Prins) en waarin de belangstelling van de litteratoren van toen voor de schilderkunst wordt gepersifleerd (p. 157):

‘'t Was acht uur, toen een naderend gepraat in den corridor Marie deed zeggen: - Daar heb je m'n man al, hij heeft het zeker weer over z'n Odilon Redon's. - Terwijl Sandberg nog de dames groette, nam Reinhold hem al bij den schouder, zei: - Nou mot je eerst eens hier komen.

“Hier in deze groote portefeuille op den stander, zeid-i, had je aquarellen van Bosboom; kijk eens hier: superbe; en die geldersche deel: mooi dat licht, en hier dié geldersche deel: heel mooi, en déze geldersche deel: mooi van toon, en déze geldersche deel, en dié geldersche deel ook... En nou moest-i eens mee naar de achterkamer gaan: kijk, hier had je die Witsen waar-i van verteld had; in 't voorjaar als de sneeuw smelt; precies het moment: Witsen wist altijd precies het moment te pakken, mooi van toon; en hier aan de andere wand had je die teekening van Valk, superbe

1 Insiders savoureren telkens de achtergrond van Paap's details; in Frankrijk was als reactie op de houding van de Revue des Deux Mondes de Nouvelle Revue gesticht, wat de oprichters van De Nieuwe Gids heel goed wisten (Erens, *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 173).

van kleur; maar nou most-i eens even mee naar de voorkamer gaan, want daar hing die Karsen; of-i wel eens 'n Karsen had gezien die mooier was als deze Karsen; trouwens er was hier ook 'n Breitner die mooier was als een van de Breitners, daar had je hem, superbe van kleur; en dan had je hier die Toorop, verbazend van opvatting die Toorop; Toorop was verbazend van opvatting; en o ja, hij moest weer even mee naar de achterkamer gaan, want die Isaac Israels mocht-i niet vergeten; mooi die Isaac Israels; en of-i dat scherm van Dijsselhof niet mooi vond dat daar in den hoek stond, 'n prachtig scherm van Dijsselhof, een van de mooiste Dijsselhoffen...".'

Hoogtepunten van satire vormen tenslotte de brokken impressionistisch-sensitivistisch delirium van Vincent op straat en op het terras van Américain (pp. 187-193), parodieën die het geparodieerde in waarde verre overtreffen. Het einde van de historie is, dat de redacteuren van Oude en Nieuwe Revue zich aan een feestmaal met elkander verbroederen, allemaal aanvaard en erkend door wereld en publiek.

Wij herhalen het: men mag hier niet een vrolijke weergave van het wezenlijk gebeurde in zien, doch het boek van Paap geeft de psychologische verklaring van het betrekkelijk snel gedaan zijn van de bloei van De Nieuwe Gids. Paap's boek is het levendigste en geestigste (en in het schetsen van Vincent's jeugdvriendin Esther Luzac het treffendste) romanwerk van de Beweging van Tachtig; een vrucht ervan evengoed als Kloos' sonnetten, Van Deyssel's kritieken, Van Looy's plastiek en Gorter's wonderlichte verzen; een voortbrengsel dat, nu de weerstand van de kant van enkele Tachtigers ertegen niet meer mogelijk is, door de litteratuurgeschiedschrijving op zijn plaats teruggebracht moet worden: in de Nederlandse letteren van de jaren negentig, midden tussen de bundel *Verzen* van Kloos, van 1894, en de bundel *Feesten* van Van Looy, in 1902, in. En naast zijn frisheid en beweeglijkheid als litteraire kwaliteiten heeft het dan nog zijn wetenschappelijke waarde.

Kennelijk aangemoedigd door het succes van Paap's boek, waarin de woordkunst van de Tachtigers op de korrel werd genomen, heeft C.A. Ikkink hetzelfde willen doen met hun poëzie, in een werkje dat als titel voert *Een nacht vol dwaasheden* en als boventitel *In het land van de Nieuwe Gids*. Het is aan het slot gedagtekend 12 Mei 1900 en bezit geen verdienste. We zouden dit voortbrengsel niet

noemen wanneer we niet met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid als auteur ervan Mathijs Acket konden aanwijzen, dezelfde die een boekje vol lof over Van Deyssel schreef.

Ten eerste toch is de plaats van uitgave Breda, waar Acket leraar Nederlands was. Ten tweede wordt er een soldatenkrant te Breda vermeld. Ten derde vindt men er een weinig bekende Terschellingse uitdrukking in (Acket woonde in zijn jeugd op Terschelling, waar zijn vader postdirecteur was). Ten vierde wordt Mathijs Acket voortdurend genoemd in het boekje, en wel als maker van een paar vrijwel onbekend gebleven geschriftjes. Ten overvloede wijst het gegoochel met namen uit de wereld-litteratuur er wel zeer op, dat hier een leraar Nederlands M.O. aan het woord is. Terwijl ook duidelijk blijkt dat de schrijver een katholiek is.

Ten slotte moge hier nog een aantekening volgen over het, met een zekere humor geschreven, romannetje *De Huistiran*, van de hand van Van Deyssel's zuster Catharina Alberdingk Thijm, in 1886 verschenen. Men ziet er hoe kritisch de schrijfster tegenover haar vader, de dan nog levende oude Thijm, en hoe vijandig tegenover haar broer staat. Maar al zijn er klaarblijkelijk enkele dingen conform de realiteit weergegeven, materiaal inzake Van Deyssel en de Nieuwe-Gids-'ers mag men er niet uit putten.

Willem Kloos
XXI

Wanneer we Kloos het woord verlenen inzake zijn litteraire beïnvloeding, komen er eerst enige negativismen. Weliswaar zagen we hem in jaargang I van De Nieuwe Gids Beets en Potgieter prijzen als belangrijk in hun tijd (al diende de plaats van de laatste nader bepaald te worden), maar in het ouderhoud met d'Oliveira naderhand vertelt hij: ‘Als jongen dacht ik nog niet zooveel aan verzen. Ik had 't land als ik een vers las, want ... dan las ik natuurlijk Hollandsche verzen, en die vond ik vreeselijk vervelend.’ Zoo kwam hij tot de Duitse dichters. ‘Langzamerhand was ik buitenlandsche literatuur mooi gaan vinden, terwijl de literatuur van den dag in Holland mij zoo onverschillig liet als de versjes van den aschkarreman. [...] Ik las Beets en Ten Kate, en zei in me zelf: “Wat heb ik daar nou toch aan!”’.[1] In zijn omslachtig *Jacques Perk en zijn beteekenis in de historie der Nederlandsche letterkunde* (1909) komt eindelijk Potgieter ter sprake, op pagina 110: ‘Maar vraagt men mij, of wij hem toen wezenlijk in zijn geheel met aandacht lazen, dan moet het antwoord ronduit luiden: “Neen!”’

Huet werd door Kloos reeds in 1881 ‘de bewonderaar van Keats en Shelley’ genoemd, in De Amsterdammer, en Multatuli ‘de reuzenfiguur van Douwes Dekker’. Aangaande Alberdingk Thijm lezen we bij d'Oliveira (ook p. 110) Kloos' uitspraak dat de jongeren hem wel gewaardeerd zouden hebben ‘indien zijn werk toen maar in omloop ware geweest’. In Kloos' geboortejaar (1859) nam Thijm *Het ruischende riet* van Gezelle in zijn *Volksalmanak voor Nederlandsche Katholieken* op, en in 1863 nog elf andere gedichten van de Vlaming: *Regina Coeli, 's Avonds, 'k Zat bij eenen boom, God is daer, Bezoek bij 't Allerheiligste, Gelukkig, Ach hemellawerke, Hei de lieve dreupel water, Poncke, Wierom de erge klok* en *Wie zijt gij*. Maar zo min als Thijm hiermee Gezelle in het noorden bekend maakte, zo min drongen ze tot Kloos door; ze werden in Nederland pas opnieuw ontdekt na 1893, na de bloeitijd van De Nieuwe Gids.

Over Kloos' verhouding tot Vosmaer hebben we voldoende verhandeld in onze inleiding. ‘Allard Pierson [...] qu'on a cité comme un précurseur (e.a. C.G.N. de Vooys,

1 *De Mannen van '80 aan het woord*, 1907, pp. 39-40.

Verzamelde Opstellen, p. 234) ne s'est cependant jamais fait le défenseur convaincu de ces principes' zegt De Graaf, *Le réveil littéraire*, pagina 20, en licht dit toe, zich refererend aan Pierson's biograaf Boersema.[1] Kloos verklaarde aan De Raaf, dat hij van Pierson nog geen boek had gelezen toen hij voor zijn kandidaats een examen bij hem moest afleggen en dat hij ook nooit bij hem op college was geweest. Dank zij Pierson's humaniteit kwam hij er echter toch door.[2] Zodat prof. A.W. de Groot bij de erepromotie van Kloos en Van Deyssel aan de Amsterdamse Gemeente-Universiteit in 1935 wel wat lichtvaardig zei, dat 'Pierson een voorlooper van de Nieuwe Gids' is geweest en dat hij 'in dankbare herinnering gebleven' is bij de Tachtigers.[3] F.H. Fischer, op zijn beurt, oordeelde: 'Als smaakvol en zeer geleerd schrijver heeft Pierson mooi werk geleverd. Opgesloten in zijn studeervertrek, heeft hij veel te veel geschreven, over ongelooflijk veel onderwerpen, altijd bevoegd, en altijd goed van stijl. Maar nieuws heeft hij niet bezeten, en daarom ook niet kunnen geven'.[4]

Aangezien Kloos dus klaarblijkelijk niets van zijn voorgangers had opgestoken - al lijkt de leukheid in zijn kritieken overeen te komen met die van Huet - moeten we nu de buitenlandse beïnvloeding nagaan.

In het interview met d'Oliveira[5] vertelt hij, dat toen hij zich in zijn studententijd verdiept had in Grote's *History of Greece*, hij zo vol was van Griekenland, dat hij aan *Rhodopis* begon. 'Daarop volgden Duitsche verzen, alweer met heel lange tusschenpoozen. Ik las in dien tijd erg veel Duitsch: Platen, Goethe, Schiller ... en ik leefde ook met mijn gedachten eenigszins in het Duitsch. Ook mijn studie van de klassieke literatuur moet hierop van invloed zijn geweest, omdat mijn grammatica's en tekstuitgaven in die taal waren geschreven.'

De dichter heeft in een ander artikel verklaard dat hij echter wel degelijk een bepaalde voorliefde voor het Duits had:

1 K.H. Boersema zegt op pag. 418 van zijn proefschrift (1924): 'Een l'art pour l'art heeft Pierson nooit gehuldigd.' Wel heeft hij in 1860 in het Bijblad van de Wetenschappelijke Bladen van l'art pour l'art gezegd: 'thans op het geheele gebied der kunst in eere.'

2 K.H. DE RAAF, *Willem Kloos, de Mensch, de Dichter, de Kritikus*, 1934, p. 45.

3 *De Beweging van Tachtig*, uitg. Allard Pierson Stichting, p. 26.

4 DE ROEVER-DOZY, *Het leven van onze vooronders*, IV, p. 375, 3de druk.

5 *De Mannen van '80 aan het woord*, p. 39.

‘Als ik over het algemeen Hollandsche menschen hoor spreken, dan sympathiseert mijn onderbewustheid daar heelemaal niet mee, diep inwendig voel ik mij vreemd. En nu is 't zoo curieus, toen ik in Zuid-Duitschland was, voelde ik op eenmaal me daar heelemaal thuis. De toon van spreken en de gebaren, de oogopslag en alles van de menschen verwarmde me telkens met een innerlijke sympathie, geheimzinnig, niet te definieeren meevoelen, waar ik mij geen rekenschap van geven kon. De eenvoudigste dingen - een vraag, hoe laat 't was - deed mij trillen van een vage, maar nog duidelijk gevoelde aandoening, en als ik zoo zat in een Duitsch restaurant bijv., dan rilde ik plotseling als ik terugdacht aan ons koudnuchtere, zoo vaak in-banale en ongevoelige Holland. “Gemoedelijkheid” is den Hollander vrijwel iets vreemds. Maar de menschen daar met hun gewoonste gezegden, deden mij aangenaam en weldoend aan. Zij maakten op mij den indruk van gevoelige en verstandige lieden.’

Natuurlijk zullen we ons niet met Kloos in debat begeven in dezen, en de mening uitspreken dat hij blijkbaar weinig met zijn landgenoten had omgegaan; wij citeren ter explicatie, en halen verder aan uit Sibbe, januari 1942, dat blijkens Kloos' kwartierstaat ‘van de 8 overgrootouders toch zijn er vier in Duitschland geboren, terwijl van twee der overigen Duitsche afkomst waarschijnlijk is’. Het geslacht stamt uit de Wetterau; in 1772 kreeg de timmermans-knecht Burckhardt Kloosz te Ober-Widdersheim een ongeluk, waardoor hij overleed; zijn zoon trok naar Nederland om er in zijn onderhoud te voorzien als dragonder en trouwde in 1799 als Johannes Kloos, van Overwieders-heym in 't Darmstadtse, te Amsterdam met een Willemina Pesselsen, waarschijnlijk van Duitse oorsprong.

Is de beïnvloeding door de oosterburen van Kloos hierdoor dus wel opgehelderd, wat zijn poëzie (en ook zijn filosofie) betreft, met zijn esthetica staat het anders.

Jos. J. Gielen vermeldt[1] dat Kloos, na het bestuderen voor zijn kandidaatsexamen van Bellaar Spruyt's *Geschiedenis van de leer der aangeboren begrippen* - hij schreef De Raaf dat hij Spruyt daar destijds om hoogachtte[2] - al spoedig bekoord werd door de figuur van George Berkeley, wiens *Treatise concerning the principles of human knowledge* sindsdien zijn bizondere aandacht had; een portret van Berkeley hing op zijn studeerkamer. Hij en Kant beïnvloedden

1 De Nieuwe Taalgids, 1942, p. 146 e.v., *Willem Kloos*.
2 De Raaf, *Willem Kloos*, p. 45.

Shelley, pas door Kloos ontdekt. ‘Van Berkeley kwam Kloos tot Kant en Schelling, en tot Schopenhauer en Von Hartmann, terwijl Bolland's studies in de Nieuwe Gids, alsmede de gesprekken met zijn wijsgerigen vriend dr Ch. van Deventer Kloos' denken beïnvloedden.’ Voor het vormen van zijn esthetica kwam hij echter weer bij de Engelsen terecht.

Het is algemeen bekend dat Keats en Shelley veel weerklank bij de Tachtigers hebben gevonden; minder bekend, dat die verwantschap niet alleen in hun poëzie zichtbaar is maar evenzeer in hun beschouwingen erover, en wel het allersterkst bij Kloos. Dekker, die in *Die Invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die Negentiende Een* de overeenkomst heeft nagegaan, zegt kort en krachtig (p. 110):

‘Die invloed van en bewondering vir Shelley spreek duidelik uit die krietiese prosa van Kloos. Voortdurend het hy Shelley se naam op die lippe om te illustreer hoe 'n groot digter te werk gaan of om, deur teëstelling, aan te toon hoe ver die een of ander besproke kunstenaar van die ideaal af is. Shelley is vir hom die maatstaf waarnaar hy meet. Voortdurend siteer Kloos ook uit Shelley se prosa, en veral uit die “Defence of Poetry”; herhaaldelik sien ons selfs die invloed van die “Defence” en hier en daar woordelike naklanke.’

Dit laatste moge met een enkel voorbeeld worden toegelicht. Het blijkt dan, dat Kloos niet slechts deze Engelse dichter noemt of een uitspraak van hem aanhaalt, maar dat hij zijn schoonheidsleer op de zijne heeft opgebouwd, Shelley's uitingen overdacht, ietwat gewijzigd, gemoderniseerd - er waren zestig jaren verlopen sinds de *Defence* werd geschreven - uitgebreid tot een meer Nederlandse breedsprakigheid en, zonder het te zeggen, de vrij oorspronkelijke ideeën van de jonge Engelsman als de zijne lanceert. Dekker vermeldt zo Kloos' uitspraak inzake de verbeelding, welke bij Tachtig zulk een grote plaats inneemt: ‘Fantasie is de oorzaak en het middel en het wezen van alle poëzie’. Shelley zegt: ‘Poetry, in a general sense, may be defined to be the expression of the imagination’. Kloos is voorts de verkondiger geweest, zijn leven lang, van de macht van het onderbewuste, van de werkingen daarin, waaraan alle inzicht en scheppen ontspruit; Shelley zegt: ‘But poetry in a more restricted sense expresses those arrangements of language, and especially metrical language which are created by that imperial faculty, whose throne is curtained within the invisible nature of man’.

Ten derde en laatste - het eerste voorbeeld is uit de inleiding tot Perk, dus van vóór De Nieuwe Gids reeds, het tweede geldt hoe langer hoe sterker voor hem al naar hij de dood nadert, en dit derde is uit de bespreking van Gorter's verzen, op het hoogtepunt van de bloei van tijdschrift en criticus beide - de herkomst van de uitspraak van de allerindividueelste expressie en de allerindividueelste emotie (teruggaand op Kloos' opvatting betreffende de oorsprong van de taal uit de kreet van verwondering van de oermens bij het ondergaan van een nieuwe sensatie). Hij schrijft daar:

‘In 't algemeen slechts kan men weten, dat kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn. Daarom is elk nieuw gearticuleerd geluid dat een oermensch uitstiet, als hij erg door iets getroffen werd, de allerzuiverste kunst geweest, en die oer-mensch de aller-eerste kunstenaar ook. Die menschen toch, die toen geen kunstenaars waren, gaven geen nieuw gearticuleerd geluid.

Als het waar is, dat de eerste taal ook de eerste literaire kunst was, en dat het de kunstenaars waren die ten allen tijde aan de taal het karakter gaven, dan heeft een waar-achtig dichter ook nog heden het recht de individueelste détails zijner emotie weer te geven door individueele expressies die nu juist niet in de grammatica staan. Zelfs het woordvormen is hem beter toevertrouwd dan de(r) goede grammatica, die alleen kan napraten wat vroegeren zeiden, en die, zoo zij haar eigen netjes-geordend bestaan wil houden, blind moet blijven voor alle toekomstige ontwikkeling der taal.’

Shelley zegt in dit verband:

‘A child at play by itself will express its delight by its voice and motions; and every inflexion of tone, and every gesture will bear exact relation to a corresponding antitype in the pleasurable impression which awakened it; it will be the reflected image of that impression. In relation to the objects which delight a child, these expressions are, what poetry is to higher objects.

The savage (for the savage is to ages what the child is to years) expresses the emotions produced in him by surrounding objects in a similar manner: and language and gesture, together with plastic or pictorial imitation, become the image of the combined effect of those objects, and of his apprehension of them.

In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language itself is poetry... Every original language

near to its source is in itself the chaos of a cyclic poem; the copiousness of lexicography and the distinctions of grammar are the works of a later age, and are merely the catalogue and the form of the creations of poetry'.[1]

Het is begrijpelijk, dat waar Kloos zijn esthetica zodanig vormde naar die van Shelley, in wie hij het licht der wereld zag, hij geen behoefte gevoelde aan verdere voorlichting, als bijvoorbeeld van de fijnzinnige Pierson.

Het is hier de plaats wat langer stil te staan bij onjuiste voorstellingen inzake de oorspronkelijkheid van de Tachtigers, van Kloos vooraan, door deze laatste in een lang leven systematisch gekweekt en voor een groot deel verenigd te vinden in De Raaf's *Willem Kloos, de Mensch, de Dichter, de Kritikus*, welk werk dermate eenzijdig de gezichtspunten, door de Nieuwe Gidsredacteur gelanceerd, naar voren brengt, dat ook hier telkens de waarheid opzettelijk tekort wordt gedaan. En dat, terwijl de auteur voorin verklaart, geen 'vie romancée' te hebben willen schrijven!

Wat Shelley's invloed op de dichter en criticus betreft, De Raaf bevestigt, aan Kloos' hand, ongewild de voorstelling die Bonger gaf (die vóór hij in 1880 naar Parijs vertrok in een boekwinkel in de Kalverstraat een exemplaar van Shelley's gedichten in de Chandos Classics zag liggen en het voor een gulden kocht), een aanwijzing dat dit blijkbaar een gevraagd artikel was. De Raaf schrijft: 'Nog vóór hij (Kloos) in den zomer van 1879 met goed gevolg het admissie-examen voor de Universiteit aflegde, had hij zich een goedkoope uitgaaf van Shelley's Poetical Works aangeschaft, die hij toevallig voor het raam van een boekwinkel liggen zag' (p. 14). (Kloos vertelde zelf in De Nieuwe Gids van september 1922, dat hij in 1878 te Amsterdam op het Rokin, bij Kirberger en Kesper, Shelley's 'Poetical Works' in de etalage zag liggen, in de Chandos Classics, en dat hij dit deeltje voor 90 cent kocht. En op pagina 306 aldaar vraagt hij: 'Veertig jaar geleden - wie hier te lande wist toen eigenlijk iets van Shelley, wie had zich ooit degelijk en grondig want psychisch-indringend met dien Dichter bemoeid?')[2]

1 DEKKER, p. 115, vorige en volgende.

2 Prof. dr W.J.M.A. Asselbergs (Anton van Duinkerken) merkt in deel IX van de *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, 1951, p. 81 in dit verband op: 'Zijn [Kloos'] koppige polemiek met Ch. M. van Deventer over "Shelley in Nederland" in 1922 is een voorbeeld van zijn eigenzinnige verblinding als het er op aankwam, bij anderen gelijkheid van innerlijk leven met het eigene te erkennen'. En verderop: 'Als Kloos zich later met irriterende aandrang laat voorstaan op zijn oorspronkelijkheid, krijgt men werkelijk de neiging, te willen bewijzen, dat hij bijna niets uit zichzelf had en alles al gezegd was'.

De Raaf laat op zijn mededeling onschuldig volgen: ‘Wat wist hij van Shelley? Busken Huet had over hem geschreven, maar dit was aan Kloos voorbij gegaan’. Wij weten (en De Raaf wist het ook, want hij citeerde niet alleen Dekker's studie maar had die ook beoordeeld in een courant) dat zelfs Van Vloten, Boissevain, Potgieter, Huet, Pierson, Winkler Prins, Vosmaer en Gosse over Shelley hadden geschreven in de laatste acht jaar; maar wat doet dat ertoe, als Kloos het toch niet las? De biograaf zegt: ‘Genoeg: de tijd in Holland scheen eindelijk rijp te zijn voor de volle waardeering van dit genie. Kloos kocht het boek en zoo kreeg die dichter een eerste kans om waarlijk gekend en geliefd te worden in ons land’.

Al moest die dichter daar dan toch nog even geduld mee hebben. Om te beginnen viel de lectuur Kloos tegen, naar hij naderhand zelf verzekerde, en legde hij het boek weg. Blijkens de briefwisseling Vosmaer-Kloos bood hij half augustus 1880 pas aan, in De Nederlandsche Spectator over Shelley te schrijven, maar daar is niet van gekomen. Zo verscheen diens naam voor het eerst pas in Kloos' inleiding tot Perk's gedichten in 1882 en daarna werd hij pas weer vermeld in De Nieuwe Gids van 1886 en volgende jaren. Niettemin beschouwde hij zich in zijn later leven als de bekendmaker van Shelley in Nederland.[1]

Kloos was namelijk de eerste die verwantschap met de Engelsman had (al vindt men diens idealisme niet bij hem terug, zegt De Raaf Dekker na). ‘Als kriticus mag Kloos iets aan Shelley te danken hebben (want zijn theoretische denkbeelden over dichtkunst vinden we voor een groot deel reeds in “A defence of Poetry”), de lyricus is zichzelf.’ De biograaf ziet dus geen kans, Kloos' lopen aan de leiband van Shelley te ontkennen, maar, zelf aan de leiband vastgeketend van Kloos, neemt hij diens wijze van de zaak om te keren over en plaatst het fraaie ‘reeds’: de Engelse dichter, in zijn onderbewustzijn wetend dat Willem Kloos

1 Huet schreef 25 december 1881 uit Parijs aan Schimmel: ‘Ik zelf heb W. Kloos aangespoord eene studie over Shelley te schrijven; en ik geef u vrijheid hem te herinneren aan mijne briefkaart.’ Nog in 1890 verweet Van Eeden Kloos, dat hij niet aan het stuk over Shelley was toegekomen, ‘waarvoor zooveel boeken zijn gekocht en uitgaven gedaan’ (G.H. 'S-GRAVESANDE, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*, 1955, p. 269).

zestig jaar later bij toeval voor het raam van een boekwinkel zijn verzen zou zien liggen en. ze kopen en er zijn instemming mee betuigen na vier jaar, haastte zich, alvast een groot deel van de oorspronkelijke denkbeelden van die koper te doen drukken. Een soort telepathisch overgekomen opdracht uit de toekomst dus, zoals W.W. van Lennep en Winkler Prins er ook van Kloos ontvingen, die, schoonheid als de zijne brengend voordat De Nieuwe Gids er was, daarbij als een 'foreshadowing' ervan werden beschouwd door hem, evenals Emants en Perk. Geen zelfstandig optredende figuren dus - dat waren alleen Kloos en de zijnen - maar uit de toekomst gehypnotiseerden.[1]

De Raaf is intussen voortgegaan met zijn betoog, en is eerlijk genoeg aan Dekker te ontlenen dat er enige vaste stijlkenmerken, welke men bij Shelley en Keats geregeld aantreft, ook telkens bij Kloos en de andere Tachtigers voorkomen. Ten eerste de herhaalde personificaties van enige abstracte begrippen, als het jaar, de maanden, de dagen, de uren, de seizoenen, wensen, dromen en gedachten; ten tweede het in elkaar overgaan van sensaties, zodat woorden voor een bepaalde zintuiglijke gewaarwording ook gebezigd worden voor heel andere; ten derde de neiging om het eigen zieleleven met al zijn stemmingen door natuurbeelden weer te geven. Zegt De Raaf daarbij desondanks dat men ternauwernood sporen van Shelley's invloed in de poëzie van Kloos vindt, dan kan men zich daarmee verenigen indien men de uitspraak zo opvat, dat hij, in tegenstelling tot Verwey en Van Eeden, maar minder toch dan Gorter, erin geslaagd is de uitheemse materie op Hollandse bodem over te brengen en te beheersen naar eigen aard en talent en ze aldus een geheel eigen aanzijn te schenken.

Nog een voorbeeld geeft de biograaf van Kloos' oorspronkelijkheid, in die zin dat hij uit zichzelf versvormen gebruikte die anderen allang hadden aangewend zonder dat hij dit wist. De Raaf heeft ons meegedeeld dat Kloos in 1879 door het zogenaamd staatsexamen kwam (na Latijn

1 VERMEYLEN heeft in zijn *Beschouwingen* (1942) heel aardig uiteengezet hoe Kloos pionierswerk deed in *Een Daad van Eenvoudige Rechtvaardigheid*. Inzake zijn vermeend eerherstel van een aantal achttiende-eeuwse Nederlandse dichters merkte Kloos daar op p. 14 voldaan op, dat hij 'een heel tijdvak onzer Nederlandsche letterkunde', dat 'in 't vergeetboek geraakt was', weer 'omhoog op zijn eigen pootjes' heeft gezet. Op p. 114 e.v. toont Vermeylen aan, dat de gedichten waarmee Kloos komt aanzetten alle in een zevental oudere letterkunde-geschiedenissen of bloemlezingen voorkwamen en geprezen werden.

en Grieks te hebben geleerd bij Doorenbos gedurende twee jaar) en we kunnen ook met eigen ogen waarnemen dat Kloos in de jaargang 1880 van ‘Nederland’ zijn *Rhodopis* geplaatst kreeg. Er komen daarin voor, schrijft De Raaf, ‘rijmende rhythmen, die nu eens herinneren aan Schiller's oden, dan weer aan sommige middel-latijnsche hymnen. Toen ik Kloos op de laatste overeenkomst wees, was hij verwonderd, want hij kende in 1878, toen hij werkte aan Rhodopis, nog maar weinig Latijn en had nooit van Latijnsche hymnen gehoord’ (p. 19). Uit een brief (van 22 nov. 1879) in het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage blijkt, dat Kloos *Rhodopis* begin juli 1879 aan Jan ten Brink zond, met een aanbevelingsbrief van Doorenbos; zodat toen dus, vlak voor zijn staatsexamen, het gedicht blijkbaar net gereed was gekomen; op welk tijdstip hij meer Latijn kende. Wij kunnen niet nalaten, de raad te doen horen, voorzichtig te zijn met de dateringen van zijn werk door Kloos zelf, uit het hoofd gedaan lang na verschijnen, waarbij hij zich toch precies het jaar van vervaardiging herinnert en dat dikwijls een eind vóór het jaar van publikatie ligt, terwijl die vroege datering, in tegenstelling tot het jaar van openbaarmaking, gewoonlijk een extra-glans van oorspronkelijkheid aan dat werk verleent. In het geval van *Rhodopis* spreekt de biograaf de dichter (onbewust) tegen, doordat hij tevoren, bovenaan bladzij 17, zegt, dat ‘Kloos in 1879 zijn dramatisch fragment Rhodopis geschreven’ had, het jaar van z'n staatsexamen.

De dichter geeft bij dit werk als toelichting onder meer: ‘Verder diene voor philologen de opmerking, dat de bronnen met de grootst mogelijke vrijheid zijn gebruikt, en de schildering volstrekt geene aanspraak maakt op historische, antiquarische of zelfs chronologische juistheid’.

Tenslotte bakt de biograaf zijn kritiekloos vereerd object onbewust nog een poets inzake één der Duitse sonnetten. Kloos heeft deze doen herdrukken in *Verzen* I, op het gedicht *An Platen* na. ‘Toen ik hem vroeg wat de reden was, antwoordde hij dat hij het waarschijnlijk te sentimenteel had gevonden om den vierden regel van het eerste kwatrijn.’ Maar dat ‘sentimenteele’, zegt De Raaf, was voor een dichterlijk jongmens uit die tijd zo natuurlijk, en voor Kloos die het verlies van zijn moeder heel vroeg altijd diep was blijven betreuren, zo vanzelfsprekend, ‘dat we het hier herdrukken. Bovendien leert het ons wat hij aan een anderen dichter te danken had’. (p. 11). Men mag de psychologische verklaring wagen, dunkt ons, dat juist om deze laatste reden het opnemen in de bundel niet plaats had, en dat De Raaf hier ontrouw wordt, voor één ogenblik, aan

de politiek van zijn meester en zichzelf, om alle beïnvloeding van Kloos door anderen af te wijzen of te verkleinen. Hier staat dus dat sonnet, naderhand verworpen door de man die *Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten* dichtte.

An Platen

Du weisst wie sehr Dich meine Klagen riefen,
Du konntest oft, von jenen lichten Auen,
Mein Leid, Verklärter, meine Liebe schanen,
Und wie vor Thränen meine Wangen triefen:

Du zeigtest mir in deinen Seelentiefen
Die Macht des ewigen Geschicks, des schlauen,
Und im Gemüthe mir begann's zu grauen,
Wie viele litten und schon lange schliefen: -

An Dir, an Dir hab ich mich aufgerungen
Bis in der Seelen höchsten, hellsten Himmel,
Wo Melodie erblüht ans bittren Wehen:

So lass Du nicht[1], *was betend ich gesungen,*
Verlornes Herz in diesem Erdgewimmel,
Vor Deinen Füssen völlig nicht vergehen!

We hebben hier bepaald wel een geval van het soms machtige effect der erfelijkheid: de sterke Duitse inslag bij zijn afkomst, van vaders- en moederszijde beide, hebben zonder twijfel bijgedragen tot het bespiegelende in zijn aard, waarbij de lectuur van Duitse dichters in zijn jongelingsjaren, van de beste onder de romantici, sterk inwerkte op zijn gevoel van eenzaamheid, en hem gevormd had eer hij de Engelsen - met name Shelley, Swinburne en Keats - ontdekte. Die daarna zuiverend hebben ingewerkt, zonder een Engelse tint aan zijn verzen te geven, die Duits van geaardheid bleven, doch niet onmiddellijk herkenbaar als zodanig door de sonnetvorm; de vorm die Perk overnam van Dante's *Vita Nuova* en Petrarca's *Laura*, nadat Potgieter de terzinen van Dante's hoofdwerk, zij het met kleine afwijking, in zijn *Florence* had aangewend.

Ter vervollediging van dit kapittel herinneren we eraan, wat Kloos' dichterlijke theorieën overigens nog betreft, hoe Vosmaer en Paap kort vóór hem de leuze ‘vorm en

1 Sic! (G.C.) Dr D.A. de Graaf heeft, in De Nieuwe Taalgids van 1959, pp. 155-156, als andere mogelijke reden dat dit gedicht geschrapt werd Platen's voorkeur voor jongemannen boven vrouwen aangegeven; waarmee Heine de spot had gedreven.

inhoud zijn één' hadden aangeheven en Paap speciaal 'de kunst om de kunst'; 'kunst is passie', ook verkondigd door Busken Huet, leidde Kloos nog eens uit Leigh Hunt's 'poetry is imaginative passion' af; de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie werd uit Shelley gedistilleerd, en de verdere maatstaven - als: kunst onafhankelijk van zedelijkheid, het onderwerp doet er niet toe mits het gevoel en de wijze van weergeven maar zuiver zijn - kwamen uit die grondbeginselen voort.

Zo had men in Kloos dan eveneens een nagenoeg geheel en al door het buitenland gevormde. Maar bij De Nieuwe Gids was bijna alles on-Nederlands van allure: *De Kleine Johannes*, 'dat een Duitsch boek had kunnen zijn';[1] het Franse van Van Deyssel, Netscher, Arij Prins, Aletrino; het heel erg Engelse van de gedichten van Verwey in zijn eerste tijd ... Maar daar zijn we nu aan toe.

1 DONKER, *Episode*, p. 151, slot *Van Eeden als Tachtiger*.

Albert Verwey
XXII

Prof. dr C.G.N. de Vooys gaf bij brief van 11 juni 1940 aan ons als zijn mening te kennen: ‘Zijn jeugdtekortkomingen worden hem [Verwey] al te vaak te zwaar aangerekend: voor de Nederlandse kultuur heeft hij m.i. meer gedaan dan de andere Nieuwe-Gidsers samen’. Wij zouden zulk een uitspraak niet graag voor onze rekening nemen; reden te meer om na te gaan hoe hij beïnvloed en gevormd werd.

Erens vertelt hoe hij in 1885 voor La Jeune France een artikel over de Nederlandse letteren schreef en daarin Bredero prees maar Vondel voor een groot deel verwierp.[1] Dit was aanleiding voor Verwey om Van Vloten's Vondel-uitgave bijna geheel door te lezen en op zijn kamer las hij Erens de verzen voor die hem het meest hadden getroffen.[2] Naderhand, in 1893, schreef hij een *Inleiding tot Vondel* en kort voor zijn dood, in 1937, gaf hij een volledige Vondel in gemoderniseerde spelling uit. In Verwey's werk zien we alleen hier en daar navolging van Vondel's versvormen in gelegenheidsgedichtjes.

In hoofdstuk XIII hebben we vermeld hoe Potgieter's *Gedroomd Paardrijden* op de jeugdige Verwey inwerkte tijdens zijn verblijf in Mexico; in 1908 gaf hij dit nog eens uit als *Potgieter's Testament*, nadat hij op zijn *Leven van Potgieter* (1903) zijn eredoctoraat had gekregen. Met deze dichter had hij het stroeve en het intellectualistische, het gewilde en de pose, de neiging tot het Oudhollandse, gemeen. Maar een sterke invloed van de eerste op de jongere kunnen we niet bespeuren.

In 1884 wees Verwey er in De Amsterdammer, in een bespreking van werk van Couperus op, dat de moderne dichter gevaar loopt, de natuur niet rechtstreeks te leren kennen doch de beelden daaromtrent over te nemen uit de boeken van andere poëten. Een eigenaardige stelling, daar juist de ouderen aan dit euvel mank gingen, terwijl de jongeren er mee wilden breken. In Verwey's eigen eerste werk echter, ziet men dat dit gevaar zich tot tastbare werkelijkheid heeft ontwikkeld; in *Persephone* en *Demeter*

1 *Vervlogen Jaren*, ed. Prick, p. 163 onderaan.
2 Ibidem, p. 190.

ontleent hij namelijk de beelden telkenmale voluit aan de Engelsen. Dekker geeft er overvloedig stalen van; zelfs het publiek zag het onmiddellijk bij de publikatie van Verwey's eerste poëzie. In De Nederlandsche Spectator schreef zo in 1886 een inzender, meedelend ontdekt te hebben dat Shelley een vooruitziende blik moet hebben bezeten:

'Gij weet hoe onze Albert Verwey op 31 Dec. 1884 een gedicht maakte, voorkomende in zijn bundel Persephone en Andere Gedichten, bl. 39, getiteld Rouw om 't Jaar ... Welnu, Shelley heeft dat gedicht reeds gekend in 1820, want op 1 Jan. 1821 heeft hij er eene Engelsche bewerking van geschreven.'

Wij weten niet of Verwey zich heeft voorgenomen, rekening te houden met deze opmerking, die zijn voortbrengsel in nauw verband bracht met *Dirge for the Year*. Doch toen hij later *De Dood van een Jaar* vervaardigde, baseerde hij dit niet uitsluitend op Shelley's *Autumn: a Dirge*, maar meer nog op Tennyson's *The Death of the Old Year*. (Dekker tekent aan: 'Tennyson was destijds populêr in Nederland en hierdie gedig het in verskillende bloemlesings voorgekom').[1]

Donkersloot verbiedt ons, om het onridderlijke, gebruik te maken van Verwey's eigen regels: 'Ik zie mijzelf en weet thans wie ik ben: Ik ben Erinnering van veel boeken en ...'[2], al citeert hij de woorden waarin Verwey zich een acteur noemt,[3] en al haalt hij ook Van Eeden aan, die in 1892 schreef: 'Hij kan aannemen de grootheid van deze en de schoonheid van die, en meenen dat hij 't zelf is'[4] - doch Donkersloot draagt zelf in beperkte mate voorbeelden aan, waaruit blijkt dat Verwey de sonnetten van Shakespeare (welke auteur Doorenbos zo vereerde en over welke kunst Verwey direct bij de opening van De Nieuwe Gids ging verhandelen) goed in zich heeft opgenomen. Leest men bij hem: 'Hoe streeft mijn vers, zwaar met gezwollen zeil', dan herinnert men zich Shakespeare en vindt daar: 'Was it the proud full sail of his great verse'.[5] En zulke dingen heel wat keren.

Nu is het zich verrijken met de vondsten van anderen op

1 *Invloed van Keats en Shelley*, p. 154.
2 DONKER, *Episode*, p. 140.
3 Ibidem, p. 133.
4 Ibidem, p. 140.
5 Ibidem, p. 141. Reeds aangewezen door Van Nouhuys, *Letterkundige Opstellen*, 1894, p. 92.

zichzelf niet bezwaarlijk (al mag men dan toch niet als oorspronkelijk kunstenaar poseren), indien men ze tenminste weet te bezielen. Dit nu laat bij Verwey veel te wensen over, en het pronken met andermans veren doet dan als uiterlijke schijn aan, en irriteert wanneer anderen de bronnen opsporen. Gelijk Edward B. Koster reeds in De Leeswijzer van 1887 en 1888 daarmee begon. Dekker zette het onderzoek voort, Donkersloot sloot er zich bij aan, en aldus stelde men vast dat *Persephone* en *Demeter* sterk de inwerking van Keats' *Hyperion* vertonen (in 1879 door W.W. van Lennep aan Perk en Kloos bekendgemaakt, vgl. p. 34 De Raaf, *Willem Kloos*). De kleinere gedichten geven talrijke reminiscenties aan Shelley te zien (*In Memoriam Patris, Doode Uren, Cor Cordium, Van de Liefde die Vriendschap heet*). En als men Verwey's ontleende stof en hoe hij die bewerkte legt naast die waar Gorter door de Engelsen (en min of meer de klassieken, zoals in de Homerische vergelijkingen, vgl. Langeveld-Bakker, *Gorter's Mei*) geïnspireerd werd, daar blijkt Verwey wel telkens de mindere te zijn in het een eigen leven schenken aan overeenkomstige passages (zie hoofdstuk XXXIII). Hij bestáát van navolging.

We geven een enkel eclatant voorbeeld. Keats' *Hyperion* zet, in de bewerking van W.W. van Lennep, aldus in:

> *Diep in de sombre droefheid van een dal,*
> *Ontzonken aan den vollen morgenwind,*
> *Aan al het vuur des daags en de avondstar,*
> *Zat grijze Kronos, roerloos als een steen,*
> *Stil als het zwijgen om zijn toevluchtsoord.*

Verwey's ‘Demeter’ begint:

> *Stil zat op 't mosvlak van een grauwen steen*
> *De moeder-Godheid der alvoedende aard,*
> *Demeter, op een open plek in 't woud.*
> *Het ver geruisch der rossen van de Zon*
> *Week op de tinnen en in 't bosch bewoog*
> *Zich niet een blad in 't duister daar 't in hing.*

Toch is dit verreweg de beste poëzie die Verwey heeft voortgebracht, naar het algemeen gevoelen. Wanneer hij zijn Engelse voorgangers verlaat en het in zichzelf gaat zoeken, in *Van het Leven*, betekent dat allerminst winst voor hem en ons; hij vervalt dan in de didactische dichtkunst, zo men dit laatste woord althans nog wil gebruiken.

Hijzelf heeft daar de (uiteraard meermalen geciteerde) zinnen:

> *Ik hoop dat niemand dit nu kunst zal noemen*,
> *Ik, die 't kan weten, zeg u dat 't niet waar is*.

Hiermee eindigt vrijwel Verwey's kunst-dichterschap; wel treft er nadien nog wel eens een hartelijk gelegenheidsvers, maar het is niet mogelijk verder nog een gehele bundel van hem geheel of grotendeels achtereen te lezen.

Trad Van Eeden in 1893 pas af als redacteur van De Nieuwe Gids, Verwey was hem in 1890 voorgegaan (al nam het tijdschrift nog iets van hem op). De laatste zag heel wat eerder, ook wat zijn leeftijd betreft, dat hijzelf niet bij de beweging hoorde, geen 'moderne' was. In het interview in *De Mannen van '80 aan het woord* verklaarde hij:

'Voor mij vertegenwoordigt de Nieuwe Gids-beweging maar een jaar of wat uit mijn jeugd, en niet meer. Zij vormt maar een heel klein stukje van mijn ontwikkeling, en daarna komt een groot aantal jaren die voor mij veel belangrijker zijn. Natuurlijk! aan den invloed, dien wij zouden oefenen, werd door ons niet getwijfeld.'

Slaan we nu een blik in het proza van Verwey, door hemzelf zo belangrijk geacht dat hij het in tien delen bundelde, tot een monumentale uitgaaf, van 1921 tot 1925, dus vlak voordat hij hoogleraar werd, uitgegeven. Dan treft daar aan eigenheid ook weer zo hinderlijk het bij de verzen al gesignaleerde: het dubbelslachtige, veroorzaakt door een indrukwekkend bedoelde vorm bij een onbelangrijke inhoud al te dikwijls, dat de lezer het gevoel geeft 'voor een groote verkleedvertooning te staan' of, om moderner te spreken, hem slechts vaag een handeling te zien geeft die door een rookgordijn van woorden aan een goede waarneming wordt onttrokken. Dan stoort er de zelfgenoegzaamheid, het verkeerd geïnterpreteerde individualisme der Tachtigers, die een onwellevendheid in het verkeer met de lezer betekent. Verder wordt de lectuur bemoeilijkt door de willekeurige interpunctie, door de eigengereide spelling en door de pijn doende germanismen, op welke laatste we nader de aandacht willen vestigen.

Eerst moge er echter op worden gewezen, dat deze tien delen *Proza* geen jeugdwerk zijn, doch, na de artikelen in *De Oude Strijd, Stille Toernooien* en *Luide Toernooien* verenigd, een verzameling van tijdschriftstukken uit De Beweging, van 1905 tot 1920, vormen. *De Oude Strijd* bevat de bijdrage

De Gids nu hij vijftig jaar is en daarin vallen dingen op als: ‘De Gids werd opgericht in 1837 door Potgieter en Bakhuizen.[1] Waarom? Omdat zij idees hadden die zij zeggen wilden ... omdat de ideeën van de menschen, die het tijdschrift oprichtten, de groote denkbeelden waren van een krachtig artistiek moevement’. (Geheel en al invloed van Van Deyssel). En als: ‘Dit is de derde vergissing van dien goeden meneer van Hall geweest’. (Geheel en al Kloos). En als: ‘Hoogstens, kan men zeggen, een wawawa-stijl; een stijl in een wollen deken’ (invloed Van Eeden). Verwey was tweeëntwintig toen hij dit schreef (hoewel al vier jaar publicerend), maar wat zegt men van de volgende voorbeelden van Duitse invloed, alle uit 1905, van de veertigjarige? ‘Redelooze ijverzucht’ (Proza I, 56), ‘de zekerheid dat geen ontkomen is’ (57), in een ‘nooit even verhelde toon’ (id.), ‘wat nu komt’ (60), ‘wat volgt’ (id.), ‘tezamen’ (63 en telkens elders, nooit ‘samen’) ‘niet een’ (65, hier en altijd in plaats van ‘geen’), ‘weerstrijd’ (67, d.w.z. onderlinge strijd), ‘vraagt men zich’ (68), ‘van eeuwigheid bestaande wezenheden’ (70), ‘begeesterde’ (71), de atmosfeer ‘in tocht brachten’ (72), een ‘eindelijke strijd’ (74), ‘eigenaardig leven’ (id., d.w.z. volgens de eigen aard), ‘kon gelden doen’ (75), ‘strevingen’ (76), ‘opgaven die de halfgod te bestaan kreeg’ (79), ‘onder het opzicht van hun meester’ (80), ‘vergeleken aan’ (90), het belachelijke van ‘de vraagstelling’ (97), ‘De Boers van Transvaal zijn een verschrikkelijke tijd in erg on-Hollandsche toestanden gesteld geweest’ (98), men zou daarmee ‘eenige zeer groote invloeden opwegen’ (98), ‘of zijn Afrikaansch bekwaam was tot taal te dienen’ (101), ‘diepst en innigst leeft in zijn hart wat hem bewogen heeft’ (105), ondichterlijke ‘werkdadigheid’ (id.), een gedicht dat in een boek ‘vooraan gesteld is’ (107), de man ‘die tegen hem over staat’ (id.), een ‘gewetenvolle kunst’ (111), ‘aan geschriften van Fruin zal ik langs varen’ (114), ‘ge moet u met hem bevrienden of ge zult Fruin niet verstaan’ (122), een onjuistheid ‘staan laten’ (128), ‘dan is de bouw van de spoorweg vergeven’ aan een aannemer (140), etc. etc.

Stuiveling heeft aan schrijver dezes verweten[2], Verwey te hebben besproken met weglating van de levensbeschrijvingen van Potgieter en van Spieghel; inderdaad valt ook daaruit materiaal te putten dat aangeeft hoezeer Verwey

1 Minder juist. De Potgieter-kenner Groenewegen heeft uitgelegd (p. 121 van zijn biografie) dat ‘de oprichting van De Gids is derhalve voorbereid en tot stand gebracht door Beijerinck, Robidé van der Aa en Potgieter’.

2 De Nieuwe Taalgids, juli 1942, pp. 181-182.

steeds ingesteld was op het Duits. Wij meenden in onze eerste uitgave voldoende staaltjes te tonen uit het eerste het beste deel van zijn *Proza*, maar hebben er niets tegen ook een en ander aan genoemde biografieën te ontlenen, nu men dit blijkt te verlangen.

Op pagina 3 van het geschrift over Potgieter hindert het woord ‘begeestering’, op 4 de uitdrukking ‘dagelijksche werkdadigheid’; op 5 ‘diepst vernederd’; op 6 ‘nederlandsch’ (evenals al dergelijke adjectieven, van geografische begrippen afgeleid, steeds zonder hoofdletter); op 12: ‘iets zal zeker wel zijn’ (met weglating van het door en door Hollandse ‘er’, gelijk voortdurend in allerlei zinnen) en: ‘waarin jongens hun spel drijven’; p. 19: Potgieter werd ‘aan zich’ geopenbaard; p. 26: ‘te eeren wist’; p. 36: een motto er boven ‘stellen’; p. 50: vrienden die worden ‘gedacht’ (in plaats van herdacht); p. 60 ‘een schrijven’ p. 63: ‘Den Handel veralgemeende hij’; p. 77: ‘Juli 1830 had de omwenteling plaats’; p. 78: het voor den dag komen van oorlogstuig bracht ‘ontroering’ onder het volk teweeg (in plaats van beweging); p. 92: ‘elders beklaagt zich P.’ (voor: beklaagt P. zich); p. 98: de poëzie was ‘een andere’; p. 103: ‘hun omschepping in den vorm van een Europeërdom, het uitzicht van een menschheidkunst’; p. 110 ‘opgaaf’, waar ‘taak’ bedoeld is; 112 en 113 ‘vrouwenbeeld’ en ‘meisjesbeeld’ (hij bedoelt: voorstelling van een vrouw); p. 119 ‘sympathisch’; p. 123: de ‘Tripsche’ goederen; p. 128 ‘veronwaarden’; p. 133: ‘tezaamkoming’; p. 136 (en dikwijls elders): ik geloof niets ‘er van’ (nichts davon), en ‘gebriefwisseld’; p. 152 ‘heeft hij begonnen’; p. 156: ‘het Potgietersche proza’ ... Dit zijn zo enige staaltjes, evenals uit deel I *Proza*, van de eerste 150 bladzijden.

Tielrooy wijst in zijn *Conrad Busken Huet et la littérature française* af en toe eens gallicismen aan, ten bewijze van de voortdurende Franse beïnvloeding van Huet's werk (bijvoorbeeld op p. 190: p. 111 van *Jozefine*: ‘Zij is van alle diners, alle koncerten, etc.’), en - is Verwey's *Leven van Potgieter* van 1903 - Verwey's *Hendrick Laurensz. Spieghel* van 1918 geeft op dezelfde manier de altijd aanwezig gebleven Duitse inwerking aan. De allereerste regel vertoont al een aaneenschrijving als ‘voortestellen’; verderop komt er nog meermalen het vreselijke ‘toeterichten’ (een brief toerichten aan iemand; of liever een schrijven, gelijk Verwey hier keer op keer zegt). ‘Ik heb beters te doen’, geeft hij Spieghel in de mond, en laat deze er twee regels boven ‘stellen’ (alles p. 10). Een ‘Spieghelsche huldiging’ vermeldt p. 15; op p. 26 ‘waren woordenlijstjes rondgezonden’, met steeds weer de weglating van het ‘er’ dat onze

oosterburen evenmin kennen. ‘Twee jaar van hoogste bevrediging’ leest men op bladzij 39; ‘erneven’ in plaats van ‘ernaast’ heeft p. 42; ‘wegens Amsterdam benoemd’ zegt p. 53, waar men ‘van wege’ bedoelt; ‘hij voert een ram’ heeft p. 61, namelijk aan een touw; 74 heeft ‘beplande’ boeken (Duits: geplante); p. 77: ‘toebehoorigheden’ (Duits: Zubehör); p. 81 een ‘weerpartij’ voor: tegenpartij; p. 89 en volgende: ‘opgaaf’ telkens voor taak; p. 92: ‘Merkwaardigst is het zeggen’; p. 99 ‘sierlooze spraak’ (voor taal); p. 100: ‘hij kan zich nooit gaan laten’; 101: ‘Het werk en de man zijn éénmalig’, en ‘heroïsch’; 110: ‘veruitwendiging’; 111: men moet de ‘Hertspiegel’ breukloos kunnen lezen; 123: mensen zijn in een hol ‘gesteld’; 164: een ‘eigenwillige’ parafrase.

Men krijgt geen hoge dunk van het dichterschap dat zich meent te moeten onderscheiden van het profanum vulgus door woordkunst en dan belandt bij krom Duits schrijven. Zijn eigen dochter vestigt er de aandacht op[1] hoe Verwey in z'n drama *Johan van Oldenbarnevelt*, bladzij 29, voor ‘uitgelezen schaar’, ‘commissie’ (Dts.: Ausschusz) kalmweg ‘uitschot’ gebruikt - ‘in de Duitse betekenis’, zegt zij erbij - waar hij bedoelt een ‘commissie uit de Staten’.

Het is duidelijk, dat het Verwey een levensbehoefte is geweest te acteren, en dat hij zich daartoe van de uitdrukkingswijze van anderen, eerst van de Engelsen, daarna van de Duitsers, heeft bediend.

‘Germanen, niet christenen zijn wij nu’ zegt hij in 1894, in De Kunstwereld over *Ellen*, en bezigt er ‘uitgenomen’ voor ‘uitgezonderd’.

Men kan op enige erudiete, inzicht gevende studies van zijn hand wijzen: die over Potgieter's *Florence* (toen hij achttien jaar was!), over het sonnet (op z'n twintigste), op de rede *Droom en Tucht* op z'n drieënveertigste jaar; zij doen hier niet ter zake. Wij gaan hier allereerst de inwerking van de cultuur van het ons omringende buitenland op de geesten van het einde der vorige eeuw in Nederland na, en dan zien we hoe Verwey, in plaats van een leider geweest te zijn (ten hoogste veel later enigszins, op zijn college) door allerlei anderen geleid is geworden, zonder dat hij er in slaagde zich van hen los te maken: zijn voortbrengselen vertoonden steeds in ongunstige zin zijn afhankelijkheid.

Verwey staat officieel nog te hoog aangeschreven, en wel doordat hij in de eerste tijd van De Nieuwe Gids steeds in één adem genoemd werd met Kloos; door zijn luid mee-

1 MEA MEES-VERWEY, *De Betekenis van Johs. van Vloten*, 1928, p. 143.

doen met de Tachtigers in het begin; door het veel verzenbundels doen drukken en een eigen tijdschrift beheren later, met het vormen van een kring daar omheen. Consciëntieus kennisnemen van zijn produktie zal ertoe leiden dat hij in de komende tijd als een bijfiguur in de litteratuur zal worden beschouwd. Geen nulliteit: een zekere mate van talent blijft aantrekken ondanks de afstotende gebreken; door welke vermenging hij een probleem vormt.

Het is in dit verband gewenst, erop te wijzen dat de beinvloeding door vreemde talen zich nog op een heel bijzondere wijze bij Verwey demonstreert. Kan hij zich enerzijds niet genoeg losmaken van de vorm der uitheemse voorbeelden, daarnaast is er zijn opzettelijke neiging een dichter te zijn door taal te scheppen die afwijkt van de gebruikelijke. De eigenlijke Tachtigers deden dit ook, maar zagen *nieuwe* schoonheid in aantocht, terwijl de jonge Verwey zich in Potgieter verdiepte; *zij* werden gestuwd door groot talent, genie soms, en bezaten schildersoog of muzikaliteit. Niets van dit alles bij Verwey, die - zoals wij het zien - toch ook kunstenaar wilde zijn door woordkunst voort te brengen, maar uit wiens taalscheppen zijn gemis van de vermogens der anderen in het oog springt. Die neiging, ‘anders’ te willen zijn dan de eerste de beste publicist, is zelfs zó sterk, dat hij er zich dikwijls nauwelijks rekenschap van geeft wat een auteur werkelijk zegt, maar tevreden of blij is met wat hijzelf uit diens werk leest en dat hij soms waardevoller acht dan wat de ander in waarheid meedeelt. De interpretatie is voor hem veel belangrijker dan de feitelijke inhoud; vandaar dan ongetwijfeld ook zijn telkens weer verwerpen van de vertalingen door getrouwe weergevers van de oorspronkelijke teksten en zijn vele bewerkingen ‘naar’ een uitheems auteur, soms zelfs niet eens genoemd (bijvoorbeeld in De Beweging van 1908, I, p. 203 ziet men ‘De Zang van een Wordende. Naar het Spaansch’ door Verwey, waarbij de lezer helemaal niet mag weten wat het origineel is). Dit weinig eerbied hebben voor de zelfstandigheid van de arbeid van anderen, nog wel van zijn bentgenoten, valt doorlopend op bij het bestuderen van Verwey's oeuvre.

Nemen wij maar eens de simpele regel van Shelley die we bij Kloos citeerden: ‘A child at play by itself will express its delight by its voice and motions.’ Ieder die zich in staat acht een Engelse zin te vertalen zal deze weergeven als: ‘Een kind dat in z'n eentje aan 't spelen is, zal z'n plezier door stem en gebaar te kennen geven.’ Doch Verwey, die in 1891, op z'n zesentwintigste jaar, na zich in Keats, Shelley, Shakespeare en Marlowe te hebben verdiept en over hen gepubliceerd - zodat we een redelijke kennis van het Engels

bij hem mogen veronderstellen - Shelley's *Defence* en Sidney's *Apologie* in één deeltje in vertaling deed verschijnen, uitdrukkelijk aangevend dat het Shelley en Sidney zijn wier woorden hij ten toon stelt, geen fanatazie rondom hun uitingen, vertaalt dat regeltje: ‘Een kind, als 't speelt, uit zichzelf zijn opgetogenheid door zijn stem en bewegingen’. Dit zegt Shelley niet; Verwey brengt er iets dichterlijks in waar de Engelsman niet van wilde weten. Dat de Nederlander niet nauwgezet naging wat de grote voorganger zei, maar genoeg had aan een globale impressie, blijkt uit het inleidinkje waar hij zijn vertalen rechtvaardigt:

‘Toen ik, in gedurig denken aan Poëzie en Schoonheid, behoefte kreeg aan voeling met anderen, die net zoo hevig daaraan hadden gedacht, kwam ik - bij gebrek aan levenden; ook omdat ik maar gedeeltelijk voldaan werd door de schriften [sic!] van mijn tijdgenooten; - mij eerst Shelley's, toen Sidney's opstel te herinneren, van wie vroeger wel een enkele volzin mij wonderlijk aan had gedaan. [...] Ontroering wou'k, niet meeningen. En ik sloeg open, eerst Shelley's werk, toen het Sidney'sche [sic]!, en in de ontroering die me aanwoei - de helle inspireerende uit het eerste, de zoete bekoring-volle uit het tweede - schreef ik in hollandsche woorden de meeningen over, die voller zoete en geheimzinnige wijsheid bleken dan ik ooit had gedroomd.’

Van Verkade is gezegd, dat hij een menu kon voorlezen op zúlk een wijze, dat men zijn ontroering niet kon bedwingen; Dirk Coster heeft in een bloemlezing de zijns inziens honderd schoonste lyrische gedichten uit onze letteren vergaard en er diep bewogen over geschreven, terwijl uit de annotaties duidelijk was dat hij de inhoud ervan soms niet had begrepen. Op gelijke manier was het voor Verwey voldoende, door Maerlant's woord geïnspireerd te worden om een nieuwe oude wereld voor zijn verbeelding te zien opdoemen en vervolgens de roem van de dertiendeeeuwer te verkondigen. Dat deed hij in 1894, op zijn negenentwintigste jaar, hij de man die zijn leven kon besteden aan niets dan de bestudering van litteratuur en taal, ambteloos te Noordwijk wonend op het duin, met de bibliotheken van Leiden en Den Haag vlakbij. Het titelblaadje van het dunne boekske gaf te lezen: ‘Met Vignetten van J. Toorop en Proza van A. Verwey’; de middeleeuwse dichter werd ingeleid met: ‘Er staat vooraan onze letteren, als een stoere portier, Jacob Maerlant’ en uitgeluid: ‘... de gestalte van den eersten trotsch-taligen Hollander, die sprak met het bewustzijn de vertegenwoordiger te zijn van zijn volk’. Tussen

die uitspraken in gaf Verwey dan de *Strophische Gedichten* met annotaties van hemzelf, die er ten zeerste getuigenis van afleggen dat hij geen woordenlijsten heeft willen raadplegen, maar de lezer schoonheid bijbrengen gelijk *hij* die voor zichzelf in de teksten had gevonden. Hij wenst zo, dat men Maerlant's 'gegronden' (doorgronden) opvat als 'in den grond stoppen'; een zin 'Mine roect wiene droech of wan' (Het doet er voor mij niet toe, wie hem onder het hart droeg of wie hem verwekte) als: 'Mij kan 't niet schelen wie er bedrog uit won', en het woord 'amyen', in de betekenis van 'bijzitten' in een bepaalde regel, als 'de Heilige Maagd'.[1] Wanneer Donkersloot verklaart, van de 19-jarige Verwey reeds, dat al diens studies 'doorwrocht en diep doordacht werk' waren en dat Verwey (die na de H.B.S. niet de universiteit bezocht) 'van alle Tachtigers het meest historisch geschoold' was,[2] dan moeten wij aannemen, dat geen onkunde doch lust een auteur te verbeteren hem tot dit soort uitleggingen bracht.

Een eigenaardige opvatting van onze Noordwijker treedt aan den dag bij wat Maurits Uyldert meedeelt op pp. 241-242 van het tweede deel (1955) van zijn biografie van Verwey. Deze had van de Londense uitgeverij Gowan & Gray de opdracht gekregen om voor Zuid-Afrika een bloemlezing *De honderd beste gedichten (lyriek) in de Nederlandsche Taal* te maken, en Uyldert, die bij zijn meester logeerde - het was in 1909 - kopieerde ze voor de druk. Eén gedicht kreeg hij evenwel niet te zien, maar Verwey dicteerde hem dit 'uit een foliant waarvan hij de titel, naar het mij leek, voorzichtig voor mij verborgen hield'. Het was van een anonieme dichter en heette *Van den wilden man*; het opende de in 1910 verschenen boek-uitgaaf. Uyldert hield het voor een mystificatie, en wel voor werk van Verwey zelf. In 1956 heeft dr C.A. Zaalberg, in De Nieuwe Taalgids, pp. 223-225, laten zien dat het gedicht in kwestie een modern Nederlandse en zeer vrije bewerking is van een middeleeuws, dat reeds in 1858 in België in druk was uitgekomen. Der-

1 In het exemplaar van de Haagse Openbare Bibliotheek (afd. naslag-bibliotheek) vindt men achterin een gedrukte lijst van correcties, van een volle bladzijde, blijkbaar later door de uitgever geplakt in de nog voorhanden exemplaren.

2 DONKER, *Episode*, p. 129. Vermeylen maakt er in zijn *Beschouwingen* (1942) attent op, dat Verwey in zijn bloemlezing *Van Roemer Visscher tot Feitama* het afnemen van het Vondeliaanse in het Nederlandse vers aan deze drie stadia demonstreerde: Hoogvliet's *Abraham de Aartsvader, Germanicus* van Lucretia van Merken, en Feitama's *Henriade*. Maar, zegt Vermeylen (p. 115): het laatstgenoemde is van 1733-'35, tegen *Germanicus* van 1779!

halve: Verwey toonde een groot gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel, door een serieuze bloemlezing (die een beeld van de ontwikkeling van onze letteren moest geven) te doen beginnen met een produkt van hemzelf, met de auteursnaam Anonymus gelanceerd.

In De Nieuwe Taalgids 1932 (herdrukt in M. Nijland-Verwey, *Albert Verwey. Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd*, 1956, p. 89) onthulde de dichter: 'In De Beweging van 1909 zal men onder de titel Brentano drie vertalingen vinden, de eerste op naam van Alex. Gutteling. Uitsluitend ter vulling van drie bladzijden werden er twee van mij onder gedrukt, maar zonder mijn naam. Eerst in de boekuitgaaf Poëzie in Europa, van 1920, heb ik mijn geestelijk eigendom teruggenomen.' De lezer van De Beweging moest dus de indruk krijgen dat ze alle drie van Gutteling waren.

Een bizondere mentaliteit spreekt eveneens uit wat hij met de gedichten van Pierre Louÿs deed. In De Beweging van 1911 (I-II, pp. 290-294) deed Verwey opnemen - hij was toen 46 jaar oud - 'Negen Zangen van Bilitis. Voor de eerste maal uit het Grieksch in het nederlandsch overgezet. Door Allan Lichtenberger'. De laatste een nietbestaand man.[1]

Nu had Pierre Louÿs het een en ander uit het Grieks in het Frans bewerkt, en toen hij in 1894 met de *Chansons de Bilitis* kwam, deed hij deze door een inleiding voorafgaan waarin hij meedeelde dat G. Heim te Leipzig het Griekse origineel daarvan had ontdekt en met een woordenboek uitgegeven. Er verschenen verscheidene vertalingen van Louÿs' Franse tekst in andere landen, totdat Verwey zeventien jaar later ze voor het eerst uit het Grieks zelf in het Nederlands overbracht. Inmiddels had Pierre Louÿs' evenwel reeds verklaard, dat de *Chansons de Bilitis* aan zijn eigen fantazie waren ontsprongen, en daarvan dus noch een Grieks origineel, noch een editie van G. Heim bestond. (Zie bijvoorbeeld Winkler Prins' encyclopedie onder Louÿs.)

Nog op de drempel van zijn hoogleraarschap heeft Verwey getoond, meer te gevoelen voor wat hijzelf in andermans werk kon leggen dan wat die andere, hoe groot ook, uitdrukte, en schroomde hij minder dan ooit het door hem gewijzigde werk niettemin op naam van de schepper van

1 Blijkens mededeling van dr N.J. Beversen aan schrijver dezes was dit Verwey zelf. Verwey heeft ook in De Beweging over A. Roland Holst geoordeeld, echter met de aanhef: 'Een vriend schrijft mij'. Later nam hij deze, eerst anonieme, kritiek in zijn verzameld werk op. Marsman vestigde hier de aandacht op in De Nieuwe Eeuw, april 1932.

het origineel te blijven zetten. Hij presenteerde toen een vertaling van de *Divina Commedia*, welke bewerking Poelhekke onder de loep heeft genomen in het tijdschrift Studia Catholica van 1924.

Verwey meldde, in de onafwendbare inleiding, het niet nodig te hebben gevonden ‘alle toespelingen op menschen en toestanden van Dante's tijd te begrijpen, noch van mythologie en oude geschiedenis evenveel kennis te hebben als hij, of een in alle opzichten duidelijk begrip van zijn wereldstelsel’, achtte ‘dat ze een bijkomstige beteekenis hebben, het wezen niet raken.’ Poelhekke, de katholieke estheticus, constateerde echter dat door het vertalen de zin van Dante's woorden zeer dikwijls ingrijpend was gewijzigd; zo een dozijn keren in wat Verwey als de centrale zang bestempelde. Poelhekke voelde zich er meermalen diep door geschokt en vond dat zulke dingen ‘tasten Dante's werk - vóór alles een wijsgeerig-theologisch gedicht - aan in zijn wezen, en moeten het koste wat het wil voorkomen worden. Wat heb ik aan een schoonen klank - als die er is! - wanneer de gedachte wordt verkracht’. En verder: ‘Hoe ver Verwey echter in staat blijkt af te wijken van Dante, zien we met ontsteltenis in vers 35 [van de centrale zang] waar de toch zoo duidelijke regel van den dichter “ma perchè Santa Chiesa in ciò dispensa” is geworden tot: “Maar daar de Kerk aflaat pleegt te verstrekken”’. Dit is gewoonweg ongelooflijk, zegt de recensent. ‘“Pleegt” deugt al niet, maar “aflaat” voor “dispensatie” verraadt een gemis aan inzicht in de kwestie waarover het gaat en in de scherp omlijnde beteekenis der termen, waarvan men schrikt. Kok, ook geen katholiek, zei het toch wel juist: “Doch wijl de heil'ge Kerk hier soms ontbindt”. Hier valt de fout niet goed te maken met de theorie: dat Verwey volstaan wilde het schoon gedicht in schoon Nederlandsch over te schrijven. Een dergelijk verraad, traduttore traditore, kan op geen enkelen grond worden verdedigd.’

Wij willen hierbij aantekenen dat Verwey deze vertaling ondernam (naast de erkend goede van o.a. Witte, Gildemeister, Philalethes, Kok, Bohl[1], Haghebaert, Kops) omdat er bij het werk van zijn voorgangers, naar hij in de inleiding verklaarde, ‘voorzooveel het volledig was, niets was dat mij bevredigde’.

Terloops wees Poelhekke er ook op, dat het van bij Hooft

1 In De Beiaard, aug.-sept. 1920, vermeldt pater Molkenboer (p. 259) hoe overmoedig Bohl ‘voor vertaling en aanteekeningen bij den voortreffelijken Philalethes te kaap voer’. Pseudoniem van Johann van Saksen, die zijn driedelig werk van 1839 tot 1849 deed uitgeven en die van 1854 tot 1873 koning was.

overbekende intransitieve ‘marren’ (‘Galathea siet den dach comt aen. Neen mijn lief wilt noch wat marren’) door Verwey, ter wille van ongewoonheid en allitteratie, vrijmoedig transitief werd te pas gebracht. (‘Mij marden mannelijker jaren’); een zoveelste bewijs dat hij zich ten opzichte van de gangbare betekenis van een woord soeverein oordeelde.

Verwey moge tenslotte op het hoogleraarspodium vruchtbaar werkzaam zijn geweest - hij moet, na een leven van lezen en schrijven, waarbij de schoonheid altijd het criterium bleef, toch heel wat hebben opgedaan waarmee hij jonge mensen kon verrijken; in De Nieuwe Taalgids van 1932 treft men een heel aardige bijdrage aan, die een kijkje of zijn wijze van werken in de collegezaal vergunt - ook hier ontbreekt de zekerheid van objectiviteit, al kan die uiteraard gemakkelijker aanwezig zijn bij het doceren dan bij het dichten.

Albert Verwey, ondanks zijn Nederlandse aard, met meer de negatieve dan de positieve kwaliteiten daarvan, heeft zich toch doorlopend tot uitheemse culturen aangetrokken gevoeld, maar aan de beste uitingen ervan interpretaties gegeven die het nut voor derden teniet deden. Om het onmiskenbare talentvolle nu en dan - een rede als *Droom en Tucht*, een gelegenheidsvers als over Vondel - blijft hij een probleem met al zijn zonderlingheden daaromheen, en, indien men allereerst zijn beïnvloeding wil nagaan, wat onze bedoeling was, komt men tot de slotsom dat hij veel opnam, meer globaal dan minutieus, het slechts gedeeltelijk verwerkte, en met het resultaat ervan in eigen voortbrenging noch wist te boeien noch school te maken. Hoe plechtstatig ook gebundeld, er is vrijwel niets blijvends onder.

Herman Gorter
XXIII

Er is geen tweede dichter die de schoonheid van het Nederlandse landschap - zowel de duinstreek en het strand van Noord-Holland als de Loosdrechtse plassen, de Utrechtse hei en heuvels, als de Friese meren - zo sterk heeft ondergaan en zo suggestief heeft weergegeven als Herman Gorter, en wil men de uitdrukking 'het wonder van Tachtig' handhaven, dan moet dat bij deze dichter zijn. In de lange reeks van het geslacht Gorter heeft er in dit individu eensklaps een samengaan van eigenschappen plaatsgevonden, een voor ons onbegrijpelijk biologisch en psychisch proces, dat door de omstandigheden begunstigd een voor Nederland geheel nieuwe poëzie opleverde. Die omstandigheden waren, dat hij geboren werd en opgroeide in een cultureel milieu (zijn vader toonde in de brieven uit Arcachon, waar hij genezing van de tuberculose zocht, een gevoelig en begaafd man te zijn, die treffend goed schreef); de zoon bezocht gymnasium en universiteit te Amsterdam toen daar een nieuw intellectueel en artistiek leven opkwam; toen hij in 1883 klassieke letteren ging studeren was hem één jong dichter voorgegaan die nieuwe schoonheid had gebracht, Perk. Gorter bewonderde hem. Maar terzelfder tijd heerste er een ware Keats- en Shelley-cultus in de hoofdstad, die vooral de classici van ruimere oriëntering moest treffen, aangezien die Engelse dichters uit het begin der eeuw, met name Shelley, naast hun verering van de natuur veel sympathie voor klassieke stof aan den dag hadden gelegd. En zo bieden zich voor onderzoek naar de factoren die een figuur beïnvloed hebben in het geval van Herman Gorter aan: zijn Nederlandse voorgangers, de Engelsen en de klassieken.

In onze oudere letteren ontdekt men af en toe dingen die 'Gorteriaans' aandoen; wat dus wil zeggen dat onze moderne dichter ze weer aan het licht heeft gebracht nadat ze in vergetelheid waren geraakt. De talrijke Homerische vergelijkingen bijvoorbeeld, die bij Gorter zo opvallen, deden hun intrede in onze litteratuur reeds in de zestiende eeuw; men vindt ze bij Jan van Hout al. En in de, in de negentiende eeuw zo welbekende, *Duytse Lier* heeft Jan Luyken deze vergelijkingen ook:

Gelyk de room van eene ryken boer,
Die 't gratig vee op vette velden wyd,
Tot boter word, door karnen, door geroer;
Zo hebbe ik ook ...

In hetzelfde gedicht treft men ook enjambementen aan, waardoor de *Mei* zo gekenmerkt wordt. Op ‘de blanke en volle maan’ rijmt: ‘De blâan’ ... (Des wilgenbooms, die ruisten met de vliet); op de regel ‘Nu werpt zy my met Eekels, of verhaast’ ... volgt het enjambement: ‘Laast ... Zag ik een deel van 't geen haar keurs bedekt’. Hoogst merkwaardig is zeker, dat in de bundel *Braga* (op bladzij 335 van de herdruk in 1883) van de hand van de latere hoogleraar De Hoop Scheffer een bijdrage staat, toegeschreven aan een ‘jeugdig liefhebber van moderne romantischen versbouw’ - de eerste uitgave is van 1842-'44 - die wat de enjambementen aangaat een parodie zou kunnen zijn op de latere *Mei:*

Amsterdam, Vijf December, acht-
tien honderd veertig. Gistren nacht
Ontstond hier brand, in 't achterhuis
Van Put, op 't Spui bij de Osjessluis,
Dat tot een pakhuis dient. De vlam
Sloeg boven 't dak uit. Op den Dam
En elders was 't zoo helder, dat
Men 't kleinste schrift kon lezen. Had
Een aantal spuiten en de moed
Der brandspuitgasten niet den gloed
Vermeesterd, niemand weet dan waar
't Gestuit zou zijn. 't Gezigt was naar.

Professor Verwey heeft aan mevrouw T.J. Langeveld-Bakker verteld, dat toen Gorter bij hem kwam om hem de eerste zang van *Mei* voor te lezen, diens eerste woorden waren: ‘Je begrijpt zeker wel, dat het ontstaan is naar aanleiding van jouw “Rouw om het Jaar”’.[1] Inderdaad zijn er overeenkomsten tussen Verwey's *Persephone en andere gedichten* (1885) en *Mei* (1889); enkele voorbeelden:

Verwey: *Waarom verzonk de zon in mijmering*? (p. 2)
Gorter: *Wat is er in de verte schemering*? (p. 21)
Verwey: *En zweefde er mijm'ring op de leege lucht*? (p. 2)
Gorter: *Weet iemand wat op aard hef schoonste is*? (p. 23)

Soms treft er ook een sterke ritmische en klank-overeenkomst, als deze:

1 *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en eerste sonnetten* (Leidse dissertatie, 1934), p. 110 noot 3.

Verwey:
In eenen ooftgaard, die op 't Zuiden ligt (p. 5)
Gorter:
Als op een sopha, maar die was er niet (p. 94)

De eerste roept wel eens een stemming op, maar - afgezien van de muzikaliteit - welk een wijd uitzicht opent de ander telkens:

Verwey:
Op een verloren plekje in 't gebergt',
Met vreemdverlichte grotten, zaten zij
Des nachts bij stille lucht en sponnen zich ... (p. 5)
Gorter:
(*Dien nacht*) *... menig en menig prins*
Zag zijn koralen leger niet, maar ginds
Zaten ze in hun mantels, waar heel ver
Het water spoelt onder een lage ster (p. 16)

Terwijl er geregeld storende dingen bij Verwey voorkomen, heeft Gorter nimmer iets wat pijnlijk aandoet - ten hoogste glimlacht men om een vrijmoedigheid - en de eerste speelt te zeer met klanken en beelden zonder dat hij ons iets suggereert; wat bij de tweede nooit het geval is; Verwey's gezegden blijven te vaak dood, terwijl Gorter zijn lezer steeds meer fascineert. Hoe wint de dichter van *Mei* het niet in de behandeling van eenzelfde nachtelijk incident van de maker van *Persephone*.

Verwey:
Waarbij zij lied'ren zongen, die, misschien,
Den wand'laar deden luist'ren in de vert',
En stilstaan aan den oever van een stroom,
Het hoofd gewend en droomend, wijl de maan
Zijne en der boomen schaûw op 't water wierp. (p. 5)
Gorter:
Dan klonk het als geroep van een roerdomp
Te middernacht, die schreeuwt uit het moeras,
Zoodat de reiziger in het boschgras
Dat langs den grijzen straatweg groeit, blijft staan,
Onder de bladerschaduw; in de maan
Gaat hij dan verder, vol verwondering. (p. 21).

Inderdaad: het kan moeilijk anders of Verwey's verzen hebben Gorter voor de geest gezweefd toen hij aan het begin van *Mei* werkte, en men ziet uit het aangehaalde duidelijk hoe belangrijk de bronnen voor de inspiratie zijn. Verwey leverde evenwel slechts een deel van die bronnen; er waren er meer.

Heeft Gorter de Engelsen eigenlijk nauwelijks gekend? Men zou het gaan geloven wanneer men de citaten betreffende zijn lectuur, uit de brieven van de zo jong aan-

doende dichter, bij Brandt Corstius ziet.[1] Maar toch is hij ook een groot vereerder van De Nieuwe Gids, sedert eind 1885, en ziet daar Kloos Shelley prijzen - de vijf jaar oudere Kloos, die hij ook van college kent - hij moet de Engelsen zeker zijn gaan lezen. Bovendien toont Dekker in zijn proefschrift zoveel scholing ook van Gorter bij Keats en Shelley aan - inzake de bouw van een groot gedicht, de behandeling van het vers, vooral aangaande ritme en enjambement - en Hugenholtz is in 1904 zo ver gegaan, allerlei parallellisme aan te geven tussen *Mei* en Wordsworth's *Stanzas written in my pocket-copy of Thomson's Castle of Indolence*, en wel betreffende de grondgedachte van het tweede en derde deel van het Nederlandse gedicht - dat we Gorter waarlijk niet als zo ongeschoold mogen beschouwen als Brandt Corstius ons lijkt te willen doen geloven.

In de herdruk (1905) van *De School der Poëzie* heeft de dichter echter zelf verklaard hoe hij, niet onder Engelse maar onder ... Franse invloed verkeerde toen hij zijn hoofdwerk schiep: ‘Terwijl ik “Mei” schreef, werd ik bekoord door de prozaïsten der Fransche en Hollandsche realistische, naturalistische en impressionistische school’. Men ziet hier dan, geheel onverwacht, een bevestiging van de opvatting die wel eens aangevochten is: dat de dichters van Tachtig en de nieuwe prozaïsten van die dagen op dezelfde wortel stoelden[2].

Als eerste vruchten van de inwerking van Keats' *Hyperion* (of de vertaling ervan) hadden Verwey's *Persephone* en *Demeter* het licht gezien, en daarop was Kloos' *Ganymedes op aarde* gevolgd (het eerste deel van *Okeanos*); toen *Mei* verscheen zag het publiek daar ook onmiddellijk Keats in. Men mag namelijk niet uit het oog verliezen dat deze nieuwe Nederlandse dichtwijze ongetwijfeld een openbaring is geweest voor minder ontwikkelden, doch dat het gecultiveerde publiek allang met de Engelse verskunst uit de eerste helft der eeuw vertrouwd was. Men herinnerde zich terstond het korte gedicht dat Keats aanvankelijk *Endymion* had willen noemen, met de regels:

> *I stood tip-toe upon a little hill*,
> *The air was cooling, and so very still*,

dat een jaar later, in 1818, gevolgd was door het grote

1 *Herman Gorter, de mens en dichter* (Utrechtse dissertatie, 1934).

2 Vreemd is, dat Gorter tevoren, in 1890, in een brief aan Van Deyssel had geschreven, dat hij vóór hij *Mei* af had, nooit een Franse roman had gelezen. Gepubliceerd door Harry G.M. Prick in Roeping, jg 33, p. 553.

dichtstuk van die naam, dat opent met het beroemde ‘A thing of beauty is a joy forever’ en waarin men verder leest:

Therefore, 'tis with full happiness that I
Will trace the story of Endymion.
The very music of the name has gone
Into my being, and each pleasant scene
Is growing fresh before me as the green
Of our onm vallies...

... en de in de Engelse letteren belang stellenden merkten zelfs dadelijk dat Keats' *Endymion* op Gorter moest hebben ingewerkt. Men zag direct allerlei overeenkomende details: Endymion die op zoek naar Cynthia is zoals Mei naar Balder; een waternimf die bij Keats optreedt, een stroomnimf bij Gorter; de suggestieve weergave van het stranden van een schip bij allebei; ‘a vase, milk-white, of mingled wine’ tegenover ‘een vaas melkwit, met gemengden wijn’; de vergelijking bij Keats betreffende racers, die bij Gorter wielrenners zijn geworden (Gorter trad zelf, met Frans Netscher, als wielrenner op; het beeld van die hardlopers vindt men evenwel ook bij Aeschylus, op wie Gorter promoveerde). En dan was er de personificatie van abstracte begrippen, zoals de uren, de maanden, het jaar, etc. en hier werd men uiteraard terstond aan Shelley herinnerd. Aardig is stellig, dat Gorter zelf in 1887 in een brief schreef:

‘Ik moet lachen om de menschen die die dingen in Grieksche en Engelsche en sommige Duitsche verzen zoo mooi vinden, en ook in Vondel en Hooft, en die nu, nu een paar mannen datzelfde willen doen met onze taal, op hun achterste pooten gaan staan, en stooten, alsof er iets ongehoords en niet iets ouds en gewoons en natuurlijks verkondigd werd.’[1]

Een erkenning dus, dat wat voor sommigen in den lande iets nieuws betekende, dat allerminst was voor de wereldlitteratuur, en in het bizonder: dat de dichter bij het werken aan *Mei* niet alleen Fransen en Nederlanders voor ogen had, maar ook Grieken, Engelsen en Duitsers.

Over de Engelsen valt nog op te merken, dat men de zang van Balder geïnspireerd achtte door Act IV, ‘Chorus of Spirits of the Mind’ van Shelley's *Prometheus unbound*[2], maar men zou veel verder kunnen teruggaan om aan te wijzen hoe nauw Gorter's beminnelijke eenvoud in het gedicht

1 LANGEVELD-BAKKER, p. 91; BRANDT CORSTIUS, p. 11.
2 C.S. ADAMA VAN SCHELTEMA, *De Grondslagen eener Nieuwe Poëzie*, 1908, p. 12.

(waar echter heel wat knapheid voor nodig was om die te bereiken), plasticiteit en muzikaliteit aan het beste van het Engelse wezen verwant zijn. We kunnen zo afdalen tot de tijd van Chaucer, de veertiende eeuw, en vinden dan verschillende natuurgedichten die in onderdelen opvallend met Gorter's poëzie overeenkomen, en met geen andere Nederlandse kunst van toen of later.[1] Chaucer zelf, die van 1340 tot 1400 leefde, heeft in *The Parlement of Foules* regels als deze, over de wateren van een stroom:

That swummen full of smalle fishes light
With finnis red and scalis silver bright.

Chaucer's onbekende volgeling die in 1402 *The Flower and The Leaf* uitbracht, verrast ons met zúlk een passage over het jonge eikehout bij het begin van de zomer:

... oaks, laden with levis new
That sprungen out again the simne sheen -
Some very red, and some a glad light green.

Gawein Douglas, één der 'Scotch Poets', die tussen 1500 en 1550 dichtte, is wel nog individueler, met zijn schildering van vissen die uit een riviertje opspringen:

With finnis shinand brown as sinopar
And chizel tailis steerand here and there.

Terwijl men de stem van Gorter zelf meent te horen in Douglas' beschrijving, of liever suggestieve aanduiding, van een hemeltafereel:

Yonder down dwines the evening sky away
And up springis the bright dawring of day
Until another place, not far asunder,
That to behold was pleasance and half wonder.

Sinds de vijftiende eeuw was de vijfvoetige versmaat in Engeland een vertrouwde vorm geworden en ze neemt juist bij natuurgedichten een vaste plaats in. Tegen 1580 begint *Januarye* in Edmund Spenser's *The Shepheardes Calendar:*

A shephears boye (*no better doe him call*)
When Winters wastful spight was almost spent,

1 De eerste vier citaten zijn uit een artikel in De Litteraire Gids van augustus 1929, pp. 5-6, en op hun beurt ontleend aan een hoofdartikel van The Times Literary Supplement van dezelfde maand.

All in a sunneshine day, as did befall,
Led forth his flock, that had bene long ypent.

In 1613 werden *Britannia's Pastorels* door William Browne, of Tavistock, uitgegeven, met de volgende beschrijving van een vogelconcert:

And that the music might be full in parts,
Birds from the grove flew with right willing hearts;
But (*as it seem'd*) *they thought* (*as do the swains*,
Which tune their pipes on sack'd Hibernia's plains)
There should some droning part be, therefore will'd
Some bird to fly into a neighb'ring field,
In embassy unto the King of Bees,
To aid his partners on the flowers and trees,
Who, condescending, gladly flew along
To bear the bass to his well-tuned song.

Plus minus 1630 vindt men bij Milton een *Song. On May Morning*, met de inzet:

Now the bright morning star, Dayes harbinger,
Comes dancing from the East, and leads with her
The Flowry May, who from her green lap throws
The yellow Cowslip, and the pale Primrose.

Omstreeks 1740 schildert Stephen Duck, in *The Thresher's Labour*, het leven op het land in dezelfde versmaat en geeft aldus aan hoe de oogsters opspringen wanneer er plotseling een regenbui komt:

Their noisy Prattle all at once is done,
And to the Hedge they soon for Shelter run.
Thus have I seen, on a bright Summer's Day,
On some green Brake, a Flock of Sparrows play;
From Twig to Twig, from Bush to Bush they fly;
And with continu'd Chirping fill the Sky;
But, on a sudden, if a Storm appears,
Their chirping Noise no longer dins your Ears:
They fly for Shelter to the thickest Bush;
There silent sit, and all at once is Hush.

Deze poëzie bevat verscheidene elementen die men later bij Gorter terugvindt; we wijzen speciaal op de beschrijving die op eigen waarneming berustte (‘Thus have I seen’). Even daarna, kort na 1745, komt James Thomson met zijn vermaard geworden *Castle of Indolence*, dat aanvangt:

In lowly dale, fast by a river's side,
With woody hill o'er hill encompass's round,
A most enchanting wizard did abide ...

En zoals Duck van Milton had geleerd, had Chatterton wel wat opgestoken van William Browne, toen hij circa 1760 *To the beauteous Miss Hoyland* dichtte, met het begin:

Far distant from Britannia's lofting isle,
What shall I find to make the genius smile?
The bubbling fountains lose the power to please,
The rocky cataracts, the shady trees,
The juicy fruitage of enchanting hue,
Whose luscious virtues England never knew ...

Men ziet, het gaat steeds verder in de richting van Keats, die deze verskunst vervolmaakte; elke volgende draagt een nieuwe nuance bij. Hoe algemeen dit metrum en deze techniek reeds in de achttiende eeuw bij onze overburen waren, mag blijken uit het feit dat de nuchtere jongeman James Boswell, te Utrecht studerend, zich tot taak stelde zo mogelijk elke dag een kort gedicht in deze trant te schrijven. Hij begon ermee op 25 september 1763[1], in dezer voege:

Ten lines a day I task myself to write,
Be fancy clouded or be fancy bright,
Sure, no Egyptian task; for unconfined
Let Genius range the forest of the mind,
And, as Apollo grants him vigour, grub
The tow'ring cedar or the lowly shrub.
I seek not sallies elegant and terse,
But to acquire the power of making verse;
And sure by practice I may freely hope
To turn a line like Dryden or like Pope.

Chatterton kreeg grote invloed op Coleridge, en deze weer op Keats en Shelley. Maar eerst kwam Wordsworth nog, die tegen het einde der eeuw de *Stanzas written in my pocket-copy of Thomson's 'Castle of Indolence'* publiceerde; inzettend:

Within our happy castle there dwelt one
Whom without blame I may not overlook;

1 *Boswell in Holland*, 1763-1764 (edited by Frederick A. Pottle, first published 1952).

For never sun on living creature shone
Who more devout enjoyment with us took.

Waarbij men-onwillekeurig denkt aan Gorter's ‘er is één, die ik wel wilde dat mijn stem bescheen.’

In 1800 tenslotte - om niet verder dan de achttiende eeuw te gaan - ziet *The Farmer's Boy* van Robert Bloomfield het licht, en al heeft deze dichter stellig Duck's *The Thresher's Labour* voor ogen gehad, hij was geheel in Thomson opgegaan. Zijn hoofdpersoon Giles ziet op een avondwandeling in het maanlicht opeens ‘a grisley SPECTRE, cloth'd in silver-gray’, maar als hij naderkomt blijkt het een boom te zijn:

Slowly, as his noiseless feet draw near,
Its perfect lineaments at once appear;
Its crown of shivering ivy whispering peace
And its white bark that fronts the moon's pale face.

Wij willen niet aannemen dat Gorter al deze dichters gekend heeft (al hebben de negentiende-eeuwse bloemlezingen er ongetwijfeld wel iets van bevat); het komt er voor ons op aan, erop te wijzen hoe in de loop van eeuwen het nieuwe dat Gorter bracht allengs in Engeland was opgebouwd.

Wat de inwerking van de Grieken op hem betreft - we noemden Aeschylus even - denkt men natuurlijk allereerst aan de Homerische vergelijkingen. Het verdient aanbeveling, enkele daarvan te citeren uit de *Ilias*, en wel in de vertaling van Vosmaer, in 1880 verschenen. Zoals vanzelf spreekt kende Gorter die kloeke uitgave; hij waardeerde Vosmaer trouwens.[1] In de derde zang (Gorter had *Mei* eerst ook in zangen ingedeeld) vindt men er enige vlak na elkaar. Als:

Zoo, als Notos spreidt eenen mist om de kruinen der bergen,
Niet bij de herders geliefd, maar beter dan nacht voor den roover,
Waar slechts 't oog kan zien zoo ver als de worp van een keisteen,
Zoo ook rees er van onder hun voeten een dwarlende stofwolk.
Zoo als een leeuw zich verheugt, die een groot aas op zijnen weg ziet,
Als hij verhongerd een hert met zijn volle gewei of een veldgeit
Vindt, en ze gulzig verslindt, al zouden hem zelven vervolgen
Windsnel loopende honden en mannen in krachtige jonkheid -
Zóo Menelaos ...

1 LANGEVELD-BAKKER, p. 79.

Zoo als een man die met schrik ontvlucht als hij een slang ziet
Tusschen des bergdals boomen; een sidder bevangt zijne leden.
IJlings vlucht hij terug en de bleekheid dekt zijne wangen,
Zoo ook verborg hij zich binnen de rijen der fiere Trojanen,
Godlijke held Alexandros, bevreesd voor den zone van Atreus.

Verwey bracht in de poëzie van Tachtig (met het metrum van *Hyperion* en van *Endymion*) het eerst Homerische vergelijkingen aan, gelijk deze in *Demeter:*

Zóó als de waat'ren van een grooten stroom,
Den Nijl of Mississippi, voortgegonsd,
Met breede slagen vloeden 't lage land -
Zij scheuren de akkers, plompende in 't gegrom: -
Zoo dreven duiz'lend haar gedachten meê, ...

Waarna Gorter deze techniek, die de ietwat eentonige verteltrant in de verleden tijd afwisselt en verfrist, veelvuldig toepaste in *Mei*, als hier:

Zoo als des nachts de eenden, in het gras
Slapend, dat in de sloot groeit, met geplas
Plotseling wakker worden, snaterend,
Slobberend kroos, één staat er overend
Zijn vleugels slaand' en krijscht hoog in den nacht:
Zoo werd uit diepe stilte onverwacht
Beweging toen zij gingen.

Maar ook een heel andere buitenlandse invloed was er nog, en men is die gaan onderzoeken door Gorter's gebruik van de naam Balder en nog enkele woorden uit de noordse mythologie. Vosmaer had namelijk in De Nederlandsche Spectator van 15 april 1882 opgemerkt dat er ‘eene nieuwe liefde voor oude Germaansche en Noordsche poëzie’ aan het groeien was; Jac. van Santen Kolff had toen al enige tijd gepleit voor de muziek van Wagner, en in 1883 verscheen Emants' *Godenschemering*, met Balder erin. Datzelfde jaar maakte Gorter kennis met Diepenbrock, student in de klassieke letteren als hij; deze jongeman dweepte met Wagner, en samen verdiepten ze zich in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* van Nietzsche, die hoopte op een Germaanse wedergeboorte van de Griekse geest.[1] Balder, de noordse god van de muziek, kwam wel zeer in aanmerking om in die renaissance een plaats te krijgen. Gorter heeft deze figuur gebruikt, benevens tal van andere

1 Zie Aeg. Timmerman, De Nieuwe Gids, juli 1921.

elementen uit die mythologie: lichtelven (Lichtalben), een reminiscentie aan de Walkuren, een ‘wolkenspinster uit het Noorden’ (een Norne), en meer.

In dit verband is zeker de opvatting van nog een kenner van Gorter van belang. J. de Kadt heeft namelijk in 1947 een aantal vroegere artikelen gebundeld, waarin hij onder andere verklaart dat Gorter's klassieke opleiding er de schuld van draagt dat hij afbreuk aan het karakter van *Mei* heeft gedaan door vorengenoemde mythologische elementen erin op te nemen, die voor de moderne denkwijze en ergo in moderne kunst onaanvaardbaar zijn. De eenheid van het gedicht is daardoor verbroken.

Ofschoon Gorter pas in onze eeuw van marxistische - dus nog wéér uitheemse - beïnvloeding heeft blijk gegeven, willen we hier vermelden hoe de socialist De Kadt over Gorter's marxisme oordeelt. Op pagina 63 zegt hij, dat de auteur van *Pan* en alle verdere poëtische of theoretische socialistische geschriften nimmer enige zelfstandige betekenis als politicus of staatkundig theoreticus heeft gehad; op pagina 65, dat hij niets van de werken van zijn politieke voorgangers kende; op pagina 66 dat hij oorspronkelijk in dezen wilde zijn, maar het niet verder bracht dan tot ‘de oorspronkelijkheid der onwetenden’. ‘Gorter heeft eens gezegd dat hij als een krachtig schipbreukeling tot de socialisten kwam. Dat was onjuist. Hij heeft z'n schip behouden en hij is er altijd op blijven varen. Slechts een heel dun marxistisch wimpeltje in top en een schreeuwend rode kleur van de kiel trachten ons te suggereren dat alles grondig veranderd zou zijn. Doch de oude, blanke, idealistische dichtersboot is er met die nieuwe kleur niet fraaier op geworden’ (pp. 78-79). Ook hier is hij, volgens De Kadt, het slachtoffer van zijn klassieke opleiding geweest: hij was een typisch voorbeeld van geslaagde ‘heersende-klasse-opvoeding’ en bleef daardoor zijn leven lang afgesloten van de werkelijke maatschappij.

Het komt ons voor, dat er in De Kadt's visie veel waars zit, en zo moeten we dan constateren dat deze buitenlandse richting, het marxisme, niet anders dan een negatieve invloed op Herman Gorter heeft uitgeoefend. Maar ... hoe belangrijk ook de bronnen voor de inspiratie zijn, het talent is het dat de aandoeningen tot uiting brengt in een vorm die schoonheid of kunst genoemd mag worden.

Jac. van Looy
XXIV

Naast Gorter is Van Looy degene die door zijn taalvernieuwing de ogen van heel velen op de schoonheid vestigde - en door de suggestiviteit van zijn proza aan de Nieuwe Gids-groep extra gloed gaf - en die, als deze andere, allereerst uit ‘den buiten’ putte. Zijn beeldend proza, dadelijk bij de inzet van het tijdschrift al, gelijkt zonder voorbeeld, tenzij ... in de Engelse litteratuur. Van Moerkerken drukte zich zonder twijfel te sterk uit toen hij in een herdenkings-artikel schreef (in de uitgave ‘Geschenk’ 1933 van de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels): ‘Er is niemand, noch in eigen land, noch in eenige andere litteratuur aan te wijzen, op wien Van Looy zou lijken of van wien hij onmiddellijken invloed ondergaan zou hebben’. Jan Veth heeft, in *Beelden en Groepen*, gewezen op zinswendingen bij Van Looy, echter in zijn later werk, wellicht onder invloed van zijn vertalen van Shakespeare ontstaan. Maar Frits Hopman, die zelf zulk een grote aandacht voor de schilderkunst bezat en daar op schrift af en toe getuigenis van aflegde - uit zijn verspreide opstellen heeft men ten onrechte nog geen bloemlezing samengesteld, terwijl ze toch geschreven zijn met de uiterste zorgvuldigheid en een fijnzinnig artistiek inzicht, oorspronkelijk daarbij - Frits Hopman heeft enkele stalen van Engelse woordkunst bijeengezet die met het werk van sommige der prozaïsten onder de Tachtigers duidelijke verwantschap vertonen. Of Van Looy ze gekend heeft? In het interview met Brusse in 1907, in 1930 gepubliceerd, geeft deze laatste hem zo'n beetje het air van zich voor te doen als niet zeer onderlegd te zijn, en wat hij nog wist ...: ‘'t Was de schuld van de tegenwoordige mevrouw Tholen. Zij zette me aan, hielp me zoo'n beetje talen leeren, en we lazen Andersen’.[1] (Hij schreef onder diens inwerking een sprookje, dat in Flanor werd voorgelezen, succes had en wegraakte). Anderzijds is evenwel bekend dat op de schildersacademie, waar Van Looy een der briljante leerlingen was, die de Prix de Rome verwierf (ten gevolge waarvan hij Italië en Spanje kon bereizen en aan tijdgenoot en nageslacht zijn *Dag met Sneeuw* uit Venetië en de magistrale beschrijvingen der

1 M.J. BRUSSE, *Jacobus van Looy en zijn werk*, 1930, p. 22.

Madrileense stierengevechten schenken), anderzijds weten wij, dat op de academie Thijm allerlei litteratuur om de schoonheid ervan voorlas; zoals in 1880 Perk's toen in de Spectator verschenen sonnetten.[1] En welke wegbereiders voor het schone kwamen eerder in aanmerking daar te worden bekend gemaakt dan Ruskin en Walter Pater?

Na op 1 april 1927 redacteur voor Kunst en Letteren aan de Nieuwe Rotterdamsche Courant te zijn geworden, als opvolger van Johan de Meester, raakte Hopman het onderwerp woordkunst voor het eerst reeds aan in het Letterkundig Bijblad van 23 april daaropvolgende. Wij nemen déze passage over:

'Wat was het impressionisme anders, dan een overwinning op het cerebrale, het doodende? Een volmaakt overeenkomstige ontwikkeling valt in de letterkunde waar te nemen. Ongeveer in denzelfden tijd, dat Turner en Girtin de aquarel verheffen van een bloot topografische wedergave tot een voertuig van artisticiteit, wordt het sensitivistisch proza geboren of herboren. Ook hier gaan de gelukkige zinswending en het openbarend woord geheele beschrijvingen van een starre verstandelijkheid vervangen. De Quincey en Coleridge met hun wonderkrachtige taal zijn de opvolgers der zwaarwichtige [Engelse, G.C.] romanschrijvers uit de achttiende eeuw.'

Hopman knoopt hierbij aan in een wat later essay[2], dat o.m. te lezen geeft:

'Het ware realisme dringt door tot het wezen der dingen, zonder de zintuigelijke wereld te verlaten. Het heeft behoefte aan nieuwe woorden en wendingen, welke de subtielste ontroeringen en stemmingen kunnen roepen en de geheimste zielsgebeurtenissen benaderen: in het kort aan wat de Engelschen "impassioned prose" en wij met een ongelukkigen term "woordkunst" noemen. In Engeland was Ruskin een der eerste schrijvers, die bij het pogen om van de gewijde schoonheid der natuur te vertellen, vanzelf het nieuwe proza vond.'

Als staal toont Hopman een eigen bewerking van een beschrijving uit *Modern Painters* (in 1843, dus vóór Flaubert's kunst, verschenen):

1 BETSY PERK, *Jacques Perk*, p. 154.
2 Letterkundig bijblad Nieuwe Rotterdamsche Courant 17 sept. 1927.

‘De regenbui trok eindelijk naar het noorden en de nobele omtrek der koepels van Albano en de sierlijkheid van het duistere steeneik-struweel, rezen op vóór de banden van afwisselend zuiver blauw en barnsteen-geel, terwijl de hoogere hemel langzaam ging stralen door de laatste flarden heen van regenwolken in het diepe, kloppende azuur, half ether en half dauw. De middagzon scheen glooiend neer langs de rotsige hellingen van La Riccia en de partijen wazig, hoog gebladerte, welks herfste-verven zich mengden met het natte groen van duizenden coniferen, waren van licht doordrenkt als was het regen. Ik kan het geen kleur noemen; het was vuur. In tinten van violet en karmozijn en scharlaken, als het voordoek van Gods tabernakel, daalden de blijde boomen af in de vallei onder een stortvloed van licht; ieder blad afzonderlijk trillend van krachtig en laaiend leven; elk, terwijl het keerde en den zonnestraal afwisselend weerkaatste en doorliet, leek eerst een vlam en dan een emeraud: Ver weg tot in de schuilhoeken van de vallei welfden de groene lanen als de golven van een kristallijnen zee met de arbutusbloemen over de rondingen gestrooid als schuim; en zilveren vlokken van oranjebloesem zwalpten uit over de grauwe rotsen.’

Hopman vertaalt vervolgens een passage uit *The School of Giorgione* van Walter Pater, de grote bewonderaar van Flaubert, en wijst verder Kipling en Wilde als woordkunstenaars aan, van welke laatste hij zegt: ‘Geen Engelschman heeft wat mooi en kostbaar, wat occult en zeldzaam is, zoo lief gehad als hij’, en besluit met de ‘welbekende beschrijving van Van Looy, die door transcendentaal aanvoelen, dat volkomen verwerkt is in de plastische uitbeelding, haar weerga niet heeft’, namelijk:[1]

‘Als een bloem uit een tooververtelling, als een magische verschijning was de plant opgeroepen door de bundels licht uit de vierkante ruitjes der lantaren. Wijd geopend zagen ze haar pralen, de grootste bloem naar voren gekeerd en de andere met afgewende bladen. In den saâmgedrongen gloed der kaarsvlam stond de bloem te gloeien, hevig als was ze van enkel licht; over den gladden opengespleten bekermond, van uit het gloeiende hart, kwamen de meeldraden nu recht snellen naar voren, gespannen draden van een glanzende materie, en de gele stuifselkopjes waren er bovenop gelijk kroontjes van rosrood poedergoud.’

Dit fragment moge onovertroffen van plastiek zijn, Van

1 *De Nachtcactus*, Proza, 4de druk, p. 116.

Looy heeft in zijn beschrijvingskunst meestal iets zwaarders, mede door het gebruik van tegenwoordige deelwoorden, losstaande kernachtige adjectieven en als zodanig gebruikte verleden deelwoorden, verschijnselen in de Franse syntaxis heel gewoon. (Hieraan valt het toe te schrijven dat de Franse vertalingen van enkele, latere, verhalen van Arij Prins, waar deze zich van een soortgelijke evocerende stijl bedient, zo 'gewoon' aandoen tegenover de originelen[1]). Van Looy heeft *het beginsel* van deze stijl wellicht van Netscher, de eerste Frans-met-Nederlandse-woorden schrijvende, geleerd, óf, wat met het oog op de door ons veronderstelde rechtstreekse buitenlandse beïnvloeding nog eerder mogelijk is, is er door Netscher's *Herfst in het Woud* in het tweede nummer van De Nieuwe Gids aan herinnerd. In een brief aan Arij Prins, onmiddellijk na het verschijnen van *Een Dag met Sneeuw*, heeft Netscher op die overeenkomst in stijl gewezen[2] en Van Looy heeft het geïnspireerd zijn door Netscher zelf erkend, o.a. tegenover Brusse (p. 26 van het interview) en ook tegenover Kloos, aan wie hij uit Venetië terstond na ontvangst van het decembernummer had geschreven: ... 'zoo'n stuk als van Frans Netscher, Herfst in 't woud, dat zou ik óók wel kunnen maken' ... Waarna de secretaris van het tijdschrift per briefkaart had geantwoord: 'Wel, doe 't dan maar'. Van Looy's *Een dag met Sneeuw*, in het vierde nummer van De Nieuwe Gids, is gedateerd: Venezia, Jan. 1886. In een paar weken heeft hij die prachtige plastische stijl niet kunnen leren schrijven; hij moet tevoren al veel woordkunst in zich hebben opgenomen.

Op zijn beurt moet Van Looy Prins hebben beïnvloed met die schrijftechniek, te zeer verwant is beider woordkunst. 'Ongetwijfeld heeft Prins, die in Hamburg de Nieuwe Gids spelde, het werk van Van Deyssel met bijzondere aandacht gelezen en in zich opgenomen', zegt Uri op pagina 129. En op de volgende: 'Nu is het opmerkelijk dat Arij Prins, die zich vroeger niet bij Netscher had aangesloten in zijn navolging van de stijl van Zola, wel in deze jaren onder invloed is gekomen van de stijl-experimenten van Van Deyssel, waarvoor De Goncourt het grote voorbeeld was'. Uit een brief aan Verwey blijkt dan echter, dat Prins niet minder in het werk der andere Nieuwe Gids'ers opging (in een notitieboekje vond men naderhand dingen als: 'De legende te beschrijven in brokstukken, net als het stuk van Delang, N.G. Febr. '90') en in bedoelde brief: 'Wat mij ook heel goed bevallen is, dat is Van Looy's Nachtcactus,

1 URI, *Arij Prins*, p. 139 noot.
2 Ibidem, p. 89 noot.

tweede gedeelte. De droom is heel knap met mooie zinnen'.

In deze droom nu ziet men Amsterdam bij volksfeest 's avonds geschilderd en daar heeft men de 'zwaardere' Van Looy, zo verwant met de 'zware', als uit steenblokken bestaande, beelding van Prins. Bijvoorbeeld (p. 136):

'Maar naar boven, boven de lichten en geluiden uit, daar gloeiden de vlaggen en trofeeën, ópbrandend. Donker kwamen ze dalen, neêrgelaten uit den donkeren nachthemel; de roode banen zakten bloedrood aan en verschroeiden boven de guirlandes tot een rauw oranje, de wimpelstrooken verbrandden tot licht rood, het blauw vergroezelde tot groen en het schemerend wit purperde, met bleek rose op de plooien'.

Van Looy heeft de Meinacht van De Musset vertaald, was van het Frans dus redelijk op de hoogte - het blijkt ook uit zijn boek *Gekken*, over Marokko - en schreef in 1886: 'Het heerlijkste vind ik Zola, waar hij zijn hartstocht voor natuur uitviert, dat vind ik eenvoudig verrukkelijk'.[1] Met Hopman's materiaal voor ogen evenwel, dient men met de mogelijkheid ernstig rekening te houden dat hij de grote Engelse esthetici der negentiende eeuw evenzeer als inspiratoren gehad heeft.

1 Frederik van Eeden-Genootschap, 'Mededelingen' IV, 1937, p. 39.

Naar de bloei
XXV

De mooiste jaargangen van De Nieuwe Gids zijn die van 1888 en 1889 geweest, de machtigste die van de debatten van hoge allure in het begin der jaren negentig. Het tweede zestal afleveringen dat er verscheen gaf zelfs enigszins een daling te zien, vooral voor de latere beschouwer, die in het oudere min of meer thuis moet zijn om het nieuwe in de tweede jaargang op te merken.

Het eerste nummer opent met de liberale pers te kapittelen over haar houding bij het volksoproer in de hoofdstad, dat zijn oorsprong nam in het verboden palingtrekken, en hekelt het beleid van de Amsterdamse politie, waardoor er tachtig doden en gewonden vielen. Dit openingsartikel moest er wel zeer toe bijdragen dat de dagbladpers het tijdschrift als ‘revolutionair’ wilde buitensluiten, in de hoop het lezers te onthouden (en het aldus te doen verkommeren) door het niet te noemen; de nog steeds beproefde tactiek van ons meer en meer achteruitgaand en aan gezag inboetend courantenwezen.[1]

Het politieke en sociale neemt in deze tweede jaargang, van dus het grootste deel van 1887, heel wat ruimte in en de litteratuur is er in de minderheid. Kloos richt zich tegen Schaepman's retorica (gelijk Pierson dat in het Algemeen Handelsblad van 1879 al had gedaan, alleen veel minder vrijmoedig en virtuoos, en zoals de jonge hoofdredacteur van dat blad, Charles Boissevain, het in 1875 in De Gids al deed), maar Kloos profiteert dankbaar van het pas verschenen *Aya Sofia*. Van Looy levert er onder eigen naam vier stukken uit Spanje, Van Eeden plaatst het blijspel *Don Torribio*, de wijsgerige novelle *Het Krabbetje en de Gerechtigheid* en een studie *Het hypnotisme en de wonderen*. Als medewerker treft men er dr A.W. van Renterghem, Van Eeden's associé van de psychotherapeutische kliniek, één keer aan. Multatuli wordt er bij zijn overlijden herdacht; Arij Prins levert twee fantastische schetsen; Verwey dicht

1 Deze, door ‘Diederik van Amstel’ getekende, bijdrage, was van de hand van De Koo, naar Verwey meedeelt (*Frederik van Eeden*, p. 71). Deze redacteur van De Amsterdammer was, evenals Van der Goes en Tak, toen nog unie-liberaal; hij werd weldra vrijzinnig-democraat, Van der Goes sociaal-democraat.

Bij een Trouw-Mis op Van Deyssel's huwelijk, bepaald onkies. Deze laatste, blijkbaar in beslag genomen door de voltooiing van *Een Liefde* en doordat hij zich te Houffalize vestigde, schrijft dit jaar niets van belang; in zijn *Verzamelde Opstellen* I, waar men drie beschouwingen uit 1886 vindt opgenomen en dertien uit 1888, ziet men uit dit jaar 1887 niets. Maar de beide volgende jaargangen worden heel belangrijk.

De eerste aflevering van de derde jaargang bevat een opstel van Jelgersma over Hobbes, van Van Deventer over Plato, politieke en sociale artikelen van Tak, Van der Goes en Gerhard, schilderkunstbeschouwing als altijd door Veth en Van der Valk (onder schuilnaam nog), de litteraire kroniek van Kloos, en vrij wat van Verwey. Te weten: zeven sonnetten, een verhandeling over een taal- en letterkundig congres, en de zeer vrije bewerking van Marlowe's *Faustus*, omdat hij over dat werk iets wilde beweren in het volgend nummer naar aanleiding van een recente vertaling door prof. Modderman, die hem echter niet goed genoeg lijkt om uit te citeren! Hem, Verwey, die zelfs toen hij naar de zestig liep nog niet zonder blunders kon vertalen!

In het volgende nummer heeft deze 22-jarige echter eerst een ander hoogleraar bij de haren: in een stukje, getiteld ‘Een Bazig Denker’ laat hij zich met de bij de studenten zeer geziene Bellaar Spruyt in. Over de politiek verhandelt P.L. Tak nu onder eigen naam. Hélène Swarth heeft er zes sonnetten, Aletrino een novelle, Van der Goes schrijft er, behalve over sociale zaken, tegen prof. Te Winkel. Maar even 42 pagina's boekbeoordelingen staan er in, grotendeels door anoniemen of onder pseudoniem; een deel door Kloos, Van Eeden en Verwey.

De derde aflevering is interessant. Jelgersma behandelt Hobbes er nog, Van Eeden uitvoerig de psychische geneeswijze. Van Deyssel brengt het vermaarde stuk over *La Terre*, Arij Prins zond de schets *Hamburg* uit zijn nieuwe woonplaats. In de rubriek boekbespreking ziet men achteloos-weg, getekend met de letters F.H., Van Deyssel's satire op het nieuwe ‘weekschrift’ voor realistische letteren De Ooievaar; Van Eeden schrijft er bij uitzondering over een Frans romancier, en zeker geen moderne: Loti. Kloos oordeelt over het evenement van het jaar: Van Deyssel's *Een Liefde*, het standaardstuk van het naturalisme in Nederland, verradend de herkomst van het genre door de zinnen van Franse constructie bij het uitbeelden (wat de auteur zelf Netscher bij diens betogen verweet), verschenen buiten De Nieuwe Gids om, zoals er ook geen fragmenten werden

afgedrukt door dit tijdschrift van de tekenend moderne werken *De Kleine Republiek* en Emants' eerste naturalistische roman *Juffrouw Lina*, beide van 1888, of van Couperus' *Eline Vere* van 1889; belangrijk litteraire geschriften waarvan De Nieuwe Gids toch eigenlijk een en ander had moeten laten zien indien hij de moderne litteratuur representeerde. Verwey plaatste zijn oordeel over de 'letterkundige dogmatiek' (gelijk De Koo die noemde) van de jonge Thijm niet in het blad - dikwijls schrijven er evenwel verschillende redacteuren over eenzelfde werk - doch lanceerde het in een vlugschrift onder de pompeuze titel *Mijn Meening over Lodewijk van Deyssel's Roman Een Liefde*, ongetwijfeld overtuigd van de dankbaarheid van het hele land, die te mogen leren kennen.

In aflevering vier herdenkt Veth (onder schuilnaam) Mauve, terwijl Van Looy vreemd genoeg weer achter A. Brouwer is weggedoken, en dat nog wel bij zijn meesterwerk *De Nachtcactus*. Van Deyssel geeft *zijn* mening (belangwekkender dan die van Verwey) en wel over Huet en *Lidewyde*, Van Eeden de zijne over *Een Liefde*, de (on-) zedelijke strekking afkeurend, na de schijn te hebben willen doen verdwijnen van conventioneel te zijn. Terwijl Van Deyssel tenslotte zijn criticasters belachelijk maakt in een 'Zedelijkheidscauserietje', ondertekend F.H. En in *De Gedachte* ridiculiseert hij hen die de Tachtigers verwijten geen schone of diepe gedachte in hun werk te vertolken.[1]

In het volgende nummer, dat ook weer even 42 bladzijden boekrecensies telt, valt Van Deyssel's kenschetsing van de kunst der Goncourts op. Van Santen Kolff draagt er *Zolaïana* bij, gegevens betreffende de romans verkregen uit de correspondentie met de schrijver; en typerend voor de royale omgang tussen de mannen van het tijdschrift lijkt dat Van Eeden er rustig drukt, in zijn studie *Over Schilderijen-Zien*, dat Van Deyssel's vader (die dan in zijn laatste levensjaar is) 'tot overmaat van ongeluk den kluchtspel-titel te voeren heeft' van 'Professor in de Aesthetica'. Verwey betuttelt Van Eeden's vader.

Het sluitnummer opent met een, vrij mager, gedichtje van Verwey, bedoeld als in memoriam Vosmaer. Van der Goes bespreekt er de opleiding van de toneelspeler, waarover deze beursman-assuradeur ervaring heeft opgedaan aan de toneelschool als docent en voor de beide Amsterdammers in de schouwburg als recensent. Van Eeden schrijft over Pierson; Kloos, Van Deyssel en Verwey werpen zich

1 DE GRAAF, *Le réveil littéraire*, p. 34, neemt deze spot voor ernst. Vreemd genoeg deed Van Deyssel's biograaf BENNO J. STOKVIS dit ook, in zijn boekje *Lodewijk van Deyssel*, 1921, p. 35.

op Swart Abrahamsz' juiste kenschets van Multatuli.

In de vierde jaargang (dus hoofdzakelijk 1889) debuteert Bolland, heeft Van Eeden een studie over het *Dubbel-Ik*, en dan doet Kloos 26 gedichten volgen, waaronder de vermaarde *De boomen dorren in het laat seizoen, Menschen zijn wijs, Mijn oogen branden, met felle randen* (uit de *Pathologieën*), *De zee, de zee klotst voort in eindelooze deining*. Verwey, op zijn beurt Pierson's boek over onze geestelijke voorouders behandelend, juicht: 'Ik schrijf weer over de Joden'; Van Looy geeft er zijn indrukken over Don Quichote, tijdens een treinreis in Spanje. In de 'Varia' Van Deyssel over Zola, gedecoreerd en wellicht aanstonds lid van de Académie, tot zijn teleurstelling.[1]

Het tweede nummer opent met zijn jubelen over *Le Rêve*, het boek van de maagdelijkheid. Arij Prins is er met *Een Executie*, toepassend het naturalistisch procédé op historische stof, onder invloed van Huysmans, die hem tevoren Poe had doen kennen. Erens brengt een fantazie, Aletrino een schets, Van Eeden eindelijk een der weinige zuivere en treffende gedichten van zijn hand: *Voor de Liefste*, dat toch ook wel zeer herinnert aan Van der Noot's *Ode aan Olympia*.

> *Ic wil nu singhen een nieu Liedt*
> *Van 'tgheen, Lief! dat mij is geschiet*
> *Deur u suet eerbaar wesen*.

De litteraire kroniek van Kloos is ditmaal uit Londen gekomen, waar hij voor rust vertoefde bij Witsen.

In de derde aflevering is het evenement: het afgedrukt staan van de hele eerste zang van Gorter's *Mei*. Van Deyssel, behalve als F.H. uitvallend tegen De Gids over De Goncourt, heeft er het veel naam (meer dan lezers) gekregen hebbende *Menschen en Bergen*, zijn overstag gaan naar het sensitivisme, de consequentie van het doorgevoerde naturalisme. Het is zeker merkwaardig dat dit proza in hetzelfde nummer verscheen als *Mei*, dat wel de triomf van

1 Zola was niet minder teleurgesteld, tien jaar vroeger al, dat men hem in 1878, na het verschijnen van *L'Assommoir*, voor de decoratie passeerde, terwijl toch de minister hem die toen reeds had beloofd. Vgl. DUMESNIL, *Correspondance de Guy de Maupassant*, p. 243. Hij kreeg die nu pas, 14 juli 1888. Lid van de Académie Française is hij, ondanks 21 kandidaatstellingen, nimmer geworden (gespecificeerd bij DEFFOUX en ZAVIE, *Le Groupe de Médan*, 1920, pp. 232-234) en zelfs niet van de Académie Goncourt, spijts bijna twintig pogingen daartoe. Zie DENISE LE BLOND-ZOLA, *Emile Zola, raconté par sa fille*, 1931, p. 165. Hij deed dit echter om de academies voor het nageslacht te blameren.

het naturalisme in de poëzie in Nederland is genoemd, en minder vreemd dat Coenen, in zijn *Studiën van de Tachtiger Beweging* (pp. 80-88), zijn beschouwing van *Menschen en Bergen* doet aansluiten aan die van Gorter's *Verzen*. Van Eeden, tenslotte, laat Van Houtenios en Schaepmannias een dialoog houden over Boeddha, wel met geest nu en dan, maar toch wel als danig ouderwets afstekend bij Gorter en Van Deyssel.

In de verdere jaargang stoot men zowel op de, veel 'modernere', befaamde heldere en geestige uiteenzetting van Van Eeden over Gorter's poëzie, als op Kloos' ingenomenheid met *Mei*; Van Eeden doet alleen dan 'nieuw' aan, wanneer hij het voor het nieuwe kan opnemen; het is alsof hij zich daar dan aan assimileert. Van Looy staat zijn magistraal *De Dood van mijn Poes* af, Erens schenkt *Uit mijn Dagboek* en Aletrino *Zuster Bertha*. Ook Prins is er weer met een visionaire schets; Verwey met kindergedichten, de bekende aardige en ook kinderachtige. Uiteindelijk zwerven er een paar ongetekende verzen, die wij nu wel als van Gorter herkennen; in een later nummer wordt het auteurschap trouwens bekendgemaakt. Eén is er: *'s Morgens op het witte laken, Doet er een gelaat ontwaken*. (In de volgende jaargang, ook nog met asterisken in stede van met schrijversnaam in de inhoud aangegeven, ziet men: *De zon - De wereld is goud en geel*. En: *Ik zat toen heel stil te werken*, en: *De boomen waren stil*. En mét zijn naam tenslotte, wanneer de bundel spoedig de pers zal verlaten: *De lamp schijnt, de kamer is open* -, en *De lente komt van ver, ik hoor hem komen*, te midden van een reeks andere.)

Inmiddels is de oude Alberdingk Thijm overleden, een herdenkingsbijdrage over hem opgenomen, terwijl Verwey hem in dichtvorm heeft herdacht. Bij uitzondering halen we dit hilariteit verwerk hebbend poëem aan, om te tonen waartoe het dichten begon te ontaarden in De Nieuwe Gids - het zal nog erger worden, wij geven daar in het volgend hoofdstuk voorbeelden van - wanneer het talent is uitgeput maar het blanke papier beschikbaar. Dit is het dan ten dele:

Uit kleine woordjes werkte ik kleine verzen,
Toen, als een manslaars in een mierenzwerm,
Zwart, stond dat doodswoord: Thijm's dood. 'n Moeders-broer
Had 'n dokter bij zijn moeder: - naastbij lag ze,
Een oud, bleek hoofd in 'n witte vrouwenmuts; -
Sprak na met 'm, die 'n kras oud goud-brillig man,
'n Futtig chirurg was, van 't sterk, werksch ras één,
Dat eerd': Potgieter eerst, Bakhuizen; vierde

Thijm, Huet, van Vloten: iedre één 't meest, veel allen.
Hij zweeg 'n vol doodenboekje; hij zei; Thijm's dood.

'n Roomsch werkvrouwtje, met een hoofd als 'n pippeling
Onder 'n wit mutsje, kwam bij m' thuis en zei:
M'n Alberding was dood. De dokter zei 't.

Mijn moeder zei 't me aan tafel: Mietje zeit,
Dat Alberdingk Thijm dood is. D' dokter zei 't.

Dit is een in memoriam, en daar de lust in parodiëren sinds de dagen der Van Eedens nog geenszins was gedoofd en de ietwat ongewone dichtvoortbrengselen onder die der Nieuwe Gids'ers nogal eens humoristische variaties te voorschijn riepen, tot in De Gids toe, behoeft het niet te bevreemden dat er ook op deze elegie een parodie verscheen, in october 1929 nog eens in De Nieuwe Gids opgenomen.[1] Deze luidde:

'n Beschuitj' at 'k, 'k dronk daarbij 'n lekk'ren kop choc'laad,
Toen, als in 't kruim'g krioel 'n hard zwart stuk rog-brood,
Plofte op mijne ooren, bom! 't wreed woord: Lot's dood.
M'n zwager's tant had 'n baker bij zijn grootj',
'n Héél oud mensch met 'n hoofd als 'n pippeling,
Staal-brillig (goud 's te duur), neepjes-gekapt,
'n Parmantig baak'rtje die 'n geen'ratie of twee
Geblootebilwascht had en aangekleed.
Van 'n werksch ras één', kon eten als 'n paard
En aasd' op fooitjes van de kind-bekijksters.
Zij eerd'; Swanenborg eerst, van Alphen; vierde
Goeverneur, Gerdes, z' wist niet wien wel 't meest.
Zij strompeld' naar me op straat en zei: Lot's dood.

'n Krantrondbrenger hinkend op een kruk,
Met 'n hoog-rood aanschijn door veel drankgebruik,
Kwam bij me thuis en zei: M'neer, Lot was dood.

M'n broertje zei me aan taf'l: ze zegg'n op school
Dat Lot dood is. Jan Snoep en Koen Pot zeggen 't.

1 Ze is uit het door verschillenden geschreven, in 1890 uitgekomen, boekje *Braga Redivivus*, dat hetzelfde jaar werd herdrukt. Blijkens het in de Haagse Openbare Bibliotheek aanwezige exemplaar (Naslag-bibl.), afkomstig uit de nalatenschap van dr Edw. B. Koster, is deze de maker van de parodie, volgens aantekening van zijn hand. Naderhand zou hij schrijven *Over navolging en overeenkomst in de literatuur* en daarin ook voorbeelden van beïnvloeding van de Tachtigers door de Engelsen geven, een voorspel van Dekker's boek.

De tijd van sprekend creatief werk is voor het tijdschrift nu reeds voorbij; er komen de jaargangen met de hooggaande discussie nog, die het publiek in groten getale doen toestromen; had De Gids het destijds in de eerste zeven jaar van zijn bestaan tot 400 abonnees gebracht (Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* VII, p. 240), De Nieuwe Gids kwam in de eerste (en eigenlijk enige) zeven jaar tot 800 (Van der Goes, *Litteraire Herinneringen*). En, op allerlei plaatsen in den lande werd er navolging van de 'Nieuwe Gids-stijl' bespeurbaar, niet meer in de vorm van parodieën doch in ernst. Maar naast deze bereikte hoogte gaapte de afgrond, en in de tijd van een ogenblik, het was de zaak van de tijdsruimte tussen twee opeenvolgende nummers, eindigde de grootheid voorgoed.

We moeten echter eerst nog een blik werpen op de polemiek in grote stijl die er in de eerste jaren negentig plaatsvond, die tot de bloei behoorde en ertoe bijdroeg, maar die men als het voorspel tot de ondergang wil zien. Welk inzicht wij niet delen.

De hooggaande discussie
XXVI

De bal werd aan het rollen gebracht door Van der Goes' vertaling *In het Jaar 2000* van Edward Bellamy's *Looking Backward*, een utopistisch boekje. Men dient daarbij in het oog te houden, dat het socialisme van die tijd veel verder wilde grijpen met wereldhervormen dan het hedendaagse (indien dit laatste althans nog ernstig streeft naar enige verandering) en dat het ernaar uitzag dat de socialisten grote kans hadden op verwezenlijking van hun idealen, in aanmerking genomen de geweldige evolutie der negentiende eeuw. Daarbij kende men nog niet het christen-socialisme, noch had men stalen gezien van gemeenschapskunst (of liever: van kunst van individuen die zich een onderdeel voelen van de samenleving en die daar het grootse van vertolken, als wel in Rusland het geval is geweest, getuige het grondige, onpartijdige werk van George Z. Patrick, *Popular Poetry in Soviet Russia*, 1929). Niettegenstaande al deze dingen die de debaters van 1891, 1892 en 1893 onbekend waren, is hun toernooi, dat groot formaat aannam, één der boeiendste gedeelten van de grote tijd van De Nieuwe Gids.

Van der Goes had zijn instemming met de strekking van een antiklerikale brochure betoogd, en Van Eeden kwam daar in een ethisch getint artikel tegenop, waarbij het venijn in de staart zat: een sneer op *Looking Backward* en wel op des auteurs pogingen zonder vrucht om het ontworpen toekomstwereldje enig geestelijk leven in te gieten. Ineens kwam daarop Van Deyssel uit de hoek, met een stuk tintelend van leven, het fameuze *Gedachte, Kunst, Socialisme* in *Verzamelde Werken* V. Hij richtte zich tot de vertaler met een ‘Waarde Vriend’ en uitte onder meer:

‘Van wat ik u te zeggen heb, ben ik boorendevol en het móét er uit. Want: ik hou van u en ik acht uw literaire produktie hoog; en: in geen tijden, neen, ik geloof nóóit niet, heb ik een boek gelezen, dat mij zoo tot de afschuwelijkste walging toe met zure en bittere antipathie heeft vervuld, als uw vertaling van Bellamys “In het jaar 2000”.’

Hij vraagt de ander, zich te herinneren wat hij, Van

der Goes, over Nathan der Weise heeft geschreven, en over Shakespeare, en over toneel, en zegt dan:

'Nu, in naam van dat alles, in naam van alles wat uw persoonlijkheid verbindt aan Kunst en Gedachte, in naam van uw toebehooren aan onze heerlijke, jeugdige Literatuur, in naam van uw genegenheid voor uw vrienden-kunstenaars, in naam van alles wat wij allen tesamen hebben gewild en gehoopt en gedroomd en verlangd, in naam van het Geestelijke en Persoonlijke tegenover het Stoffelijke en Onpersoonlijke, wil ik u vragen: of gij dat boekje van Bellamy en de daarin voorgestelde toekomst-wereld MOOI vindt.'

En nu vertoont er zich een diepere Van Deyssel dan die van het vernietigen en verheerlijken, dezelfde die over Huysmans *La Cathédrale* zo begrijpend heeft geschreven, in het bizonder over Huysmans' beschouwing in het onderdeel de kroning der Heilige Maagd van Fra Angelico (*Kunst en Kritiek* II). Hij zegt namelijk:

'Ik vind niet dat Socialisme en Literatuur kunnen samengaan. Socialisme is anti-literair en Literatuur is anti-socialistisch. Zóó is mijne meening. Ook vind ik Bellamys boekje niet ethiesch-mooi. Er is een zeer groote verwantschap tusschen ethiek en esthetiek. Dingen, die ethiesch heel mooi zijn, zijn esthetiesch óók mooi. B.v. de Navolging van Christus door Thomas à Kempis. Vele Christen-theologen-en-moralisten hebben boeken geschreven, waarmede zij alléén het heil der menschheid bedoelen. Daarin werd gezegd, dat de menschen niets waren en God álles; dat de menschen zich geen grooter geluk konden verwerven dan in de aanbidding van God was, en die boeken waren esthetiesch mooi, geschreven zijnde door dweepende Persoonen, die een mooi Begrip en eene mooye Liefde hadden. Maar Bellamys boek (en het heele Socialisme), gebazeerd op de gedachte, dat de menschen en hun stoffelijke welvaart alles zijn en God niets, is leelijk, omdat het is ingegeven door een laag Begrip en eene vulgaire menschenliefde.'

Vervolgens naar het terrein van de kunst terugkerend, betoogt hij dat Kunst de overbodige luxe is, de extravagante luxe bij uitnemendheid. 'Fijne en hooge kunstwerken zijn even zeer luxe-artikelen als metafyzische gedachten, als - waar het op neêr komt - alle zeer bizondere hersengeheelen. Kunst is ook de minst begrijpelijke luxe.' En, naar hij verderop zegt, 'de beslissing in alle zaken opgedragen aan de meerderheid, is de dood van de Persoonlijkheid en van

het Intellekt, van de Gedachte, van de Kunst, van alles wat de menschheid tot nu toe aan hoogs heeft bereikt'. 'Ik vraag dit: Waarom wilt gij de proletariërs, die de meerderheid zijn, laten beslissen over wat er met hen zelf en met de bourgeoisie, die de minderheid is gebeuren zal ..?' en 'dat de 499 millioen proletariërs zouden besluiten om de 1 millioen rijken, kunstenaars, metafysici te doen leven op een manier, die doodelijk is voor wat zij hun beste deel achten'? Verder: 'Niet alleen is Kunst luxe, maar ook is luxe kunst; alle begrip van luxe is gegrondvest op een begrip van kunst. Daar waar de wéélde, de overdaad begint, daar begint ook de kunst. Zal ik er in den socialistischen Staat later om gesteenigd worden of dood-geëlektrizeerd, goed, het is mij onverschillig, ik ben nog van meening dat een idee meer waard is dan honderd-duizend menschen en graag zal ik sterven voor een idee'.

Voor Nederland, dat wil zeggen voor de weinig-belezenen, waren dit ontegenzeggelijk nieuwe en gedurfde klanken, geuit op een geniale manier. Maar de nog geen dertig jaar oud zijnde schrijver, die danig in de Franse letteren gegrasduind had, vertoonde ook hier de invloed van die lectuur.

De Franse auteurs toch die sedert de jaren dertig de leus l'art pour l'art hadden aangeheven, waren niet moe geworden dergelijke opvattingen te verkondigen, met name Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, de Goncourts en zelfs Renan. Zij waren het die voor een uitgelezen publiek schreven en die de diepste afkeer van de massa hadden (en daarom nog liever sympathie betoonden voor de verworpenen der samenleving: bohémiens, prostituées, dienstboden, hystericae, verlopen adel, circusvolk). Verscheidene van die kunstenaars waren zelf het type van de dandy - net als Van Deyssel - welk type volgens Barbey, die reeds in 1844 zijn *Du dandysme et de Brummell* had geschreven, de laatste voortzetting van de vroegere aristocraat was, maar dat toch al voorkwam in zeer oude en zeer geciviliseerde samenlevingen. Het was onafhankelijk en kunstzinnig, het beoefende zowel in wijsgerig als in maatschappelijk opzicht de kunst van te leven, en de moderne wereld had er opnieuw behoefte aan ten gevolge van de evolutie in plat materialistische en burgerlijk benepen zin. Het meest aristocratisch in zijn optreden was in dezen Leconte de Lisle, voor wie de kunst 'un luxe intellectuel accessible à de très rares esprits' vormde. Maar zij verfoeiden allen even sterk de sociale gelijkheid waarnaar hun tijd streefde (die ze in strijd met de beginselen der natuur achtten) en waren zonder uitzondering voor een

streng regiem en zowel tegen de monarchie als tegen de republiek indien deze op de democratie gebaseerd waren. Baudelaire schreef al in 1846, in zijn tweede *Salon*, aangaande de republikeinse partij onder meer: dat deze was de ‘ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres’[1]; Renan, in zijn *Dialogues philosophiques*, oordeelde dat de mensen evenmin gelijkwaardig zijn als de rassen, en dat de beste onder deze laatste de bestemming hebben grote geesten voort te brengen en leiding te geven; in zijn *L'avenir de la science*, van 1848, drukte hij zich aldus uit: ‘Un Etat qui donnerait le plus grand bonheur possible aux individus serait, probablement, au point de vue des nobles poursuites de l'humanité, un état de profond abaissement’. Flaubert, die de aristocraat Voltaire vereerde en keer op keer afgaf op ‘de plebejer Rousseau’, de vader van de gelijkheid, wenste Renan geluk met die *Dialogues* en schreef hem; ‘Je vous remercie de vous être élevé contre l'égalité démocratique qui me paraît un élément de mort dans le monde.’ Het algemeen kiesrecht noemde hij ‘la honte de l'esprit humain’, het algemeen onderwijs het middel om de arbeiders laag-bij-de grondse burgerlui te maken, met geen andere lectuur dan die van hun krant; het vulgariseren van de wetenschap zou deze omlaaghalen en het dilettantisme en de bekrompen zelfgenoegzaamheid bevorderen; precies ook de mening van Renan. Zij allen vonden de enige bevredigende oplossing in een samenleving van werkers, aristocratisch bestuurd, met sympathie van hogerhand voor de kunsten en wetenschappen, door de beste geesten beoefend. Baudelaire zei in zijn *Edgar Poë*: ‘Chez un peuple sans aristocratie, le culte du beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître’.[2] En in 1855 schreef Jules de Goncourt in zijn dagboek:

‘La sauvagerie est nécessaire, tous les quatre ou cinq cents ans, pour revivifier le monde. Le monde mourrait de civilisation. Autrefois en Europe, quand une vieille population d'une aimable contrée était convenablement anémiée, il lui tombait du Nord sur le dos des bougres de six pieds qui refaçonnaient la race. Maintenant il n'y a plus de sauvages en Europe, ce sont les ouvriers qui feront cet ouvrage-là dans une cinquantaine d'années. On appellera ça la révolution sociale’.

Van Deyssel legt verder de vinger op een heel tere plek,

1 SÉCHÉ en BERTAUT, *Charles Baudelaire*, p. 83.
2 Zie het hoofdstuk ‘Le sentiment aristocratique’ in ALBERT CASSAGNE's *La théorie de l'art pour l'art en France*, 1906.

uitstekend voorziend welke neiging er in een kunst voor de massa naar voren zal komen:

‘Hebt gij goed overwogen wat er over literatuur en kunst in Bellamys boekje staat? Hebt gij niet gelezen dat Bellamy uitdrukkelijk zegt, dat Dickens zoo'n groot en lezenswaardig auteur is niet om zijn literair talent, maar om dat hij zooveel medelijden zelf had en bij anderen heeft gaande gemaakt met de armen onder de menschen? Hoe is het mogelijk, dat gij, mijn vriend, dien afgrijselijken volzin hebt kunnen vertalen en dus helpen verspreiden, dien volzin, die het meest essentiëele protest tegen de Kunst bevat!’

Frank van der Goes wachtte niet met zijn antwoord en hij stelde dit op in een trant die het meest tot Van Deyssel zou spreken, het namelijk over de boeg van het schone werpend en van het individuele. De repliek culmineerde in de zin: ‘Het allerleelijkste wat er in de wereld is, een door armoede verteerd volk, willen de socialisten verhelpen.’ Maar ook de aan de macht zijnden doen onschoon; men wordt in zijn moreel en esthetisch gevoel getroffen door de regerende klasse, bijvoorbeeld in haar houding jegens het vorstenhuis: ‘De uitbundigheid van den officieelen rouw en de geestdrift van de couranten vervult hen (de socialisten) met een gelijksoortig afgrijzen als een kind vervult wanneer het merkt dat zijn vader een dwaas en zijn moeder een malloot is’. Hij gaat voort:

‘Dat wij ongelijk geboren worden, van aanleg en karakter, het is open deuren forceeren, om ons dáárop te wijzen. Maar wij verlangen een maatschappij, waarin die ongelijke vermogens zich vrij kunnen ontwikkelen, niet belemmerd door ondergeschikte hinderpalen die de verplichting om aan den kost te komen ons in den weg stelt. Het is onberekenbaar en een eindelooze tragedie, hoeveel talent en karakter er onderdrukt worden in het roovershol dat wij onze maatschappij noemen.’

En hij besluit: ‘De eenige oprechte vrienden van het Individualisme zijn de socialisten’.

Intussen was ook Van Eeden er weer tussengekomen, in letterlijke zin - Kalff jr. zegt dat hij altijd boven de partijen wilde staan en er altijd tussen geraakte - humanitair prekend, en deze kreeg nu ineens van Kloos de wind van voren inzake zijn heulen met de religie. Met als hoogtepunt:

‘O, dat vervloekte, dat ergerlijke Christendom! Wij meenden er nu eindelijk voorgoed van verlost te zijn, van zijn ijdele onwezenlijkheid, van zijn onware onmenschelijkheid, van zijn dwaze dogmatiek. Weg waren zijn God en zijn Duivel en zijn Onsterfelijkheid, en rustig waren wij bezig het leven te doorproeven, en te groeien tot levenden, waarachtig levenden, daar komt het ondoodbaar woekerende doods-idee, nu zónder Onsterfelijkheid en God en Duivel, weer dood-bedaard óp in de hoofden der menschen en grijnst ons tegen als de Humaniteit’.[1]

Men moge hier achtergebleven invloed op Kloos van Vosmaer zien, wiens *Vlugmaren* als geen tweede soort voortbrengselen zoveel overeenkomst vertonen met Multatuli's *Ideën*, zegt op pagina 51 Boijens in zijn proefschrift over de Spectator-redacteur; beide gevloeid uit de pen van godsdienst hatende vrijdenkers. De hatelijkheden in de *Ideën* noemt hij echter slechts een heuvel, vergeleken bij de Mont-Blanc van grofheden die haast in elk der *Vlugmaren* voorkomen. Evenwel, ook Shelley's *Necessity of Atheism* zal zijn inwerking op Kloos niet hebben gemist, terwijl het overigens de eeuw was van de bijbelkritiek, de Groninger School, het modernisme en de Dageraad; waarbij mannen als De Genestet, Busken Huet, Pierson en De Koo het predikambt hadden neergelegd en theologen als Van Vloten en Ten Brink de kansel niet verkozen te beklimmen.

Het debat Van Eeden-Kloos liep daarop in een zijspoor, mede door persoonlijk ressentiment, maar Van Deyssel zwaaide nog eens de moker tegen Van der Goes, met al zijn zelfbewustheid:

‘Dat de bourgeoisie een zelfzuchtige dievenbende is, ik zal dit niet betwisten, ik zal dit namelijk niet in overweging nemen; want is zij dat, dan is, haar onbewust, haar zelfzucht en haar stelen de laatste weêrstand van den ouden stijl vóór het volkomen verval’.

Zijn grief was, dat socialisme betekent de verergering van de bourgeoisie, van het gereglementeerde:

‘Want wie begrijpt niet dat, als wij zoo de bourgeoisie verafschuwen, als wij God danken, dat wij de uniforme bourgeois-beschaving kunnen ontvluchten door eens heer-

1 Kloos besloot met de zin: ‘Omdat ik het Christendom niet noodig heb, ik rijklevende, daarom haat ik het, tot den dood’, die hij in de herdruk in boekvorm *Veertien jaar literatuur-geschiedenis* heeft weggelaten.

lijk bij boeren te gaan leven, of bij hoeren of bij onbeschofte fabrieksmenschen of wilden, wie begrijpt niet dat wij, die ons voelen priesters, clowns, koningen en narren, goden, duivelen, zonnen en zwijnen, maar in alles het tegenovergestelde van bourgeois - wie begrijpt niet, dat wij waarachtig ons leven niet zullen gaan wagen om aan de wording mee te helpen eener wereld, waarin al de levende menschen uniforme bourgeois zouden zijn'?

Van alle kanten kwamen de abonnees aansnellen; Stuiveling vertelt dat men het decembernummer van 1892 al had moeten herdrukken.[1] In october 1893 was Kloos alleen nog redacteur, verschenen de afleveringen bijna alleen gevuld met verzen en versjes, en deserteerden de abonnees bij honderden tegelijk, daalde hun getal van 800 tot 300.[2]

Kalff jr. merkt in zijn monografie over Van Eeden (p. 98) in dit verband snedig op: 'De Tachtigers waren nu zeven jaar de letterkunde aan 't revolutioneeren geweest. De letterkunde was er op verbeterd, maar zij zelf waren er op achteruitgegaan'.

1 *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, eerste druk, 1935, p. 113; tweede druk, 1959, p. 101.

2 F. VAN DER GOES, *Litteraire Herinneringen uit den Nieuwe-Gids-tijd*, 1931, pp. 73 en 120.

De ondergang
XXVII

Wanneer men de verschillende verhandelaars over dit tijdvak raadpleegt, bemerkt men dat zij, heel eensgezind, de samenwerking der redacteuren van het tijdschrift niet langer mogelijk achten, of niet lang meer mogelijk, na de gebleken diepgaande meningsverschillen. Zelfs Van der Goes doet dat, in zijn *Litteraire Herinneringen uit den Nieuwe-Gids-tijd*; Van der Goes, die na de onderbreking van drie maanden in 1894 van het orgaan - tussen het aflopen van de achtste jaargang in october en het opnieuw verschijnen, bij een andere uitgever, in januari 1895 - bij deze nieuwe uitgave weer als vast medewerker voor de sociale aangelegenheden optrad, in het eerste nummer al, én in de eerste aflevering van het Tweemaandelijksch Tijdschrift, door Van Deyssel en Verwey gebracht in oct. 1894, én als geregeld medewerker aan het weekblad De Kroniek, onder leiding van Tak, aan het begin van 1895 voor het eerst uitgekomen. Van der Goes bleek het met alle anderen dus nog steeds goed te kunnen vinden na het gebeurde, en uit niets blijkt dat de verschillende standpunten, in de cultuur ingenomen, nadelige uitwerking toonden op de onderlinge omgang en samenwerking: de verhouding tussen de maatschappelijk-radicalen Van der Goes en Tak (deze was redacteur geworden toen Albert Verwey aftrad) enerzijds en de individualisten en patriciërs-in-de-litteratuur Van Deyssel en Kloos aan de andere kant liet niets te wensen over. Slechts was er persoonlijke animositeit tussen Van Eeden, Verwey en Kloos; maar de eerste had toch al eerder willen aftreden, of had dat reeds gedaan (zijn ‘officiële brief’ aan de redactie heeft Van der Goes niet te zien kunnen krijgen) en Verwey was er al uit.

Wij zien de noodzaak van het uiteenvallen door de kardinaal verschillende standpunten volstrekt niet in en hebben de beste aanwijzing voor de juistheid van ons gezichtspunt in ... de voortzetting van de grote polemiek, met vrijwel dezelfde gevoelskwesties en door gedeeltelijk dezelfde personen, in De Kroniek, in de tweede jaargang, van 1896. Zonder dat dit blad eraan te gronde is gegaan: het bleef bestaan tot september 1907. We moeten de verklaring elders zoeken, en zullen dat doen na het karakter van de catastrofe

te hebben beschouwd. We verlenen voor de beschrijving daarvan het woord aan Donkersloot, die zich geheel op de objectieve gegevens van Van der Goes baseert, maar die de zaak vertelt met dramatische bewogenheid.[1]

'In den loop van 1892/'93 waren de spanningen in de redactie van De Nieuwe Gids ontstaan. De jaargang 1893 bevatte veel knoeiwerk. Van de hand van Kloos verscheen er slechts één korte letterkundige kroniek. Weliswaar ook een groot aantal verzen, maar daarbij waren verscheidene oudere, al eerder in De Spectator en Astrea verschenen, verder het vervolg van Okeanos, Sappho en een herdruk van Rhodopis. In den loop van dezen 8sten jaargang was er sprake van geweest, dat Gorter met Kloos de letterkundige rubriek voortaan zou verzorgen.' (Van der Goes zegt letterlijk: 'De bedoeling was dat Herman Gorter, toen nog alleen als dichter bekend, de litterarische rubriek zou helpen verzorgen die onder het langdurig zwijgen van Kloos geleden had'.) 'Nadat men het er eerst over eens was geworden, verzette Kloos zich er toch tegen en liet het redactiebesluit onuitgevoerd. Dit was voor Van Eeden en Tak aanleiding te verzoeken met ingang van den volgenden jaargang slechts als medewerkers aan De Nieuwe Gids verbonden te blijven. Kloos liet het eerste nummer van den negenden jaargang (Oct. 1893) dus zonder de namen van Van Eeden en Tak als redacteuren, maar ook zonder dien van Van der Goes, verschijnen hoewel deze zijn redacteurschap niet had opgezegd. De lezers werden over deze gebeurtenissen niet ingelicht. [...] Kloos verkreeg nu de medewerking van Boeken en Tideman voor de leiding van De Nieuwe Gids. Zoo werd de jaargang 1894 een ruïne. Kloos ging schimpend en hoonend tegen al zijn vroegere bondgenooten te keer, en Tideman, als de ordinaire handlanger van een edelman aan lager was, deed dapper mee en huldigde intusschen Kloos op weerzinwekkende wijze. Hij was niet meer dan een onbeteekenend, verfoeilijk epigoon, een slecht poëet en een zwaarwichtig essayist met grootsche allures. De débacle was volslagen. Behalve Kloos' deerniswekkende scheldsonnetten, de schandelijke, onhebbelijke kritieken van Tideman en zijn onbegaanbare Stemmingsalleeën, verschenen er waardelooze verzen van Stella Violantina[2] (Lucie Broedelet), kinderbrabbeltjes op rijm, brabbelverzen van Boeken, zwakke verzen uit de nalaten-

1 We laten er een passage uit, daar de volgorde der gebeurtenissen er onduidelijk is; Kloos' dankwoord kwam namelijk na de scheldsonnetten. *Episode*, p. 55.

2 Moet zijn: Violantilla (G.C.).

schap van Perk. Het zou een verzameling waardeloos bedrukt papier zijn, als daar niet tusschen verdwaald gingen een klare studie van Van Deventer over het Symposion en het tweede van Van Looy's Feesten, beide echter onrechtmatig verkregen bijdragen, en ook het debuut van Leopold, het fijne, wiegende Scherzo.'[1]

Knopen wij nu aan bij Van der Goes' mededeling dat de litteraire rubriek had geleden onder het langdurig zwijgen van Kloos. De litteraire kroniek had namelijk niet meer in het tijdschrift gestaan tussen october 1890 en juni 1893, en die laatste maal, drie jaar tevoren, was de schrijver daar enigszins eigenaardig in geweest. Hij had er het karakter aangetast van Perk, zijn beschermeling (d.w.z. sinds diens dood) door te beweren dat Perk's bescheidenheid 'reeds niet meer geheel en al vrij was van diplomatie' en hij had Vosmaer's betekenis neergehaald, van wie hij vijf jaar eerder twee werken 'duurzaam' had genoemd. 'Van kritiek wist hij niet af, in de kunst staat hij op zijn zorgvuldig opgetimmerd maar eenzaam plekje, terwijl hij in de polemiek als de schaduw van een ander deed.' 'De letterkundige figuur van Carel Vosmaer heeft geen invloed bezeten en op niemand nagewerkt, omdat zij zelf een product van invloeden was.' Kloos dorst dit laten drukken nadat Vosmaer, in 1888, was gestorven. Als mensen dood waren, werd de herinnering aan de waarheid aangaande hen bij hem gewoonlijk het helderst en bleken zij het te moeten afleggen, in tegenstelling tot voorheen, tegen anderen, bijvoorbeeld hemzelf. De litteratuurwetenschap zal zich thans min of meer overeenkomstig jegens hem, Kloos, moeten gedragen, over wiens 'zwarte tijd' men uit consideratie veel te lange tijd heeft gezwegen, doch die van ingrijpend belang voor De Nieuwe Gids is geweest.

Tussen april 1889 en juni 1893 had Kloos geen eigen gedicht meer in het tijdschrift gepubliceerd en sinds october 1890 geen litteraire kroniek meer over nieuw Nederlands. Zijn biograaf en schildknaap De Raaf heeft dat trachten goed te praten door te willen bewijzen dat er in Nederland tussen 1890 en 1894 niet voldoende verscheen, waard door de criticus te worden besproken. Hij neemt daartoe in zijn boek een bijlage op van de in die jaren uitgekomen Nederlandse 'gedichten, romans en novellen, volgens het repertorium op Brinkman's Catalogus'. Wanneer men deze echter even bekijkt, bespeurt men dat daar wel de poëzie staat

1 In april 1893 had deze echter reeds *Zes Christus-verzen* gepubliceerd (G.C.).

van 1890, 1891, 1892 en 1893, en het proza wel van die eerste twee jaren, maar niet voor 1892 en 1893. In een brief aan De Litteraire Gids van november 1934 deelde de schrijver mee, dat een lijstje van verschenen proza er eigenlijk niet op aan kwam, aangezien anderen dat meer recenseerden (?), hij was begonnen het te maken maar 'kreeg er genoeg van'. Dit soort verdediging ziet evenwel voorbij dat er ook nog de buitenlandse litteraturen ter behandeling waren - en dat Kloos wel Frans heeft beoordeeld kan ieder zien op bladzijde 220 van deel II der *Veertien Jaar*, waar blijkt dat hij eens in één keer een zestal in 1890 verschenen Franse werken heeft gekritiseerd, welk artikel in de zomer van 1891 werd afgedrukt - men zou zo zeggen: waarom ging hij daar niet mee door? Te meer omdat het genre hem zeer beviel: op Maeterlinck's *Princesse Maleine* na, vond hij veel te waarderen in dat werk van A. Vallette, Jules Renard, Moréas, E. Raynaud en de Comte de Lautréamont, al waarschuwde hij de lezer voor het niet steeds décente.[1] Er moet iets anders hebben gehaperd.

Slaan we nu even een blik op zijn scheldverzen, van october 1893 tot april 1894 - daarna was het ineens gedaan, op twee uitvallen naar nietgenoemden na, en betuigde hij zijn vroegere medestanders zijn dank - dan is het onschuldigste daaronder nog het epigram op Gorter, gedrukt op een hele lege pagina, luidend:

> *Herman gaat nu studeeren in Dante en de Chemie.*
> *Hij moest liever sturen aan zijn Tante een Colibrie.*

Buiten een toespraak: 'Aan Koningin Wilhelmina van Holland: Hoog-heilige en Onschuldige Koningin!', gevolgd door een variatie op ons volkslied: 'Wilhelma van Nassaue', beide anoniem, ziet men dan sonnetten van Willem Kloos o.m. op de Koningin, tegen Bussum (twee stuks), op Heerde, en andere die zó beginnen:

'Albert Verwey, gij musculeus poëetken', 'O zoet, zelfvergenoeglijk kind Couperus', 'O Aletrinootje, gij valsch Moorsch Vorstje', tegen Huysmans 'O, gij uit uw kantoorbediendes-kop', 'De Koo's ziel - als die is - is als een kuikentje', etc. Terwijl de lezers wel vreemd moeten hebben opgekeken van een sonnet dat inzette: 'O smeerge keerl, o vuil sujet, o lafling / Die mij dorst halen op dat Hunsch bureau'...[2] Het meest bizondere is hierbij wel,

1 STUIVELING, *Brandpunt*, p. 95, ziet deze bijdrage in de tijd van het zwijgen over het hoofd. Ook nog in de 2de uitgave (1959), p. 85.

2 Uit een brief van Kloos aan Tideman, door ons ter publikatie afgestaan aan 's-Gravesande (*De Geschiedenis van De Nieuwe Gids*, pp. 435-439) blijkt dat de Zwolse politie hem slechts had gevraagd wat hij in de stad deed.

dat Kloos deze uitingen in zijn *Verzen* heeft herdrukt, en wel driemaal; eerst bij de vierde editie daarvan werden ze veranderd of geschrapt. De tijdgenoot sprak van ‘de dronkemansjaargangen’ van De Nieuwe Gids...[1]

Erens vertelt over de verwijdering tussen Kloos en Verwey, die tot 1888 door de vrienden altijd in één adem werden genoemd, in *Vervlogen Jaren* (ed. Prick, pp. 189-190) dat Kloos zich achteruitgezet voelde door Verwey's verloving, en huwelijk vervolgens. Hij deed door zijn houding denken dat het een tragisch geval was en drukte dit in zijn poëzie als iets dramatisch uit, en wel in de gedichtenreeks *Van Kind en God*. Hij trok zich het geval dermate aan, dat hij bij Van Eeden te Bussum ging logeren ‘en deze zocht hem door middel van hypnose troost en kalmte te geven’. Daarna beproefde hij bij Witsen te Londen tot rust te komen. Dit is de eerste etappe van de ontsporing. Verwey verlaat De Nieuwe Gids.

De Raaf nu, alles verdedigend van Kloos - zo, dat hij Gorter niet aanvaardde als mederedacteur, met het argument (argument van de biograaf) dat Kloos oppermachtig was daar hij immers de alleen-eigenaar was (men ziet hier de invloed van de eenzijdige voorstelling betreffende het lapje van duizend) - neemt het voor de scheldverzen op: ‘Had Verlaine zijn vijanden niet de Invectives in het gelaat geslingerd’? (p. 82). Dit is de tweede sleutel tot Kloos' wijze van optreden.

In 1892 was de Franse dichter door de Nederlandse jongeren ontvangen; dr Aegidius Timmerman heeft ervan verteld in De Nieuwe Gids van mei 1929, o.a. over het diner bij Riche in Den Haag. ‘Daar zaten Verlaine en Willem naast elkaar aan. En nu hadden wij er ons allen op gespitst toe te zien en vooral te hooren hoe de beide genieën zich tegenover elkaar zouden gedragen. En, om geen woord van de Godentaal te missen, werd er hardnekkig gezwegen en elk eenigszins luid-gesproken woord door gesis onderdrukt.’ Et cetera. Het is duidelijk, dat Willem Kloos door zijn gelijkstelling met Verlaine het hoofd op hol is gebracht en men mag aannemen dat diens bohémienleven op het zijne een terugslag heeft uitgeoefend.

De Raaf heeft de waarheid niet geheel kunnen verzwijgen, maar die zodanig in stukjes gehakt door zijn dik boek verspreid, dat men ze als de onderdelen van een legkaart moet verzamelen om enigszins het beeld te krijgen. Op bladzijde

1 Mededeling van dr A.C.J.A. Greebe aan schrijver dezes.

72 - men lette et op, hoe ver deze pagina's van elkander verwijderd zijn - staat onderaan een noot nummer twee: ‘Een van Kloos' vrienden had zich verzet tegen Kloos' onmatigheid ten opzichte van geestrijk vocht, waardoor hij zijn prachtig talent in gevaar bracht. Hij (het moet Verwey geweest zijn. De R.) was toen gestraft met een stortvloed van invectieven in woeste, hartstochtelijke verzen’. De Raaf ontleent dit aan het door Van Eeden in Amerika uitgegeven *Happy Humanity*, en blijkens het verband met een wrijving tussen Van Eeden en Kloos moet Verwey's waarschuwing van vóór 1892 dateren.

Reeds in 1888 had Verwey in *Van het leven* gedicht:

> *De toorn krieuwt in mijn keel: ik kan 't niet smoren,*
> *'t Verdriet niet kroppe', als 'k zuiplappen en vraten*
> *Zie worde' uit kunstnaars, die hun kunst vergaten,*
> *Hun lijf stuk-fuiven en hun ziel vergoren.*

Wanneer er in september 1892 wordt besloten dat Gorter een redacteursplaats naast Kloos zal krijgen, schetst de biograaf aldus diens geestesgesteldheid na het vernemen van het nieuws: ‘Het psychisch proces voltrekt zich heel snel en onweerhoudbaar: de ontgoocheling wordt tot weerzin, de weerzin tot haat, en hij lucht dien, recht op den man af, in een paar felle Sonnetten’ (p. 79).

Pagina 107: ‘Hein Boeken was Kloos' metgezel toen deze, na een zware ziekte, in het voorjaar van 1893 voor afleiding en herstel een reis maakte naar Italië, daartoe in staat gesteld door een geldsommetje dat onbekende vereerders voor hem bij elkaar hadden gebracht.’

In de zomer van 1894 laat zijn gezondheidstoestand echter weer te wensen. Eind december schrijft S.L. van Looy, de uitgever, namelijk in een brief aan Van der Goes (*Litteraire Herinneringen*, p. 119) dat het Tweemaandelijksch Tijdschrift, dat in october 1894 voor het eerst verscheen, opgericht is ‘toen Kloos ziek was; maar nu hij hersteld is..’ De beterschap bleek niet van lange duur:

Pagina 202 De Raaf: ‘Maar de eenzaamheid wordt hem te zwaar: hij blijkt er niet tegen bestand, kan niet afzien van zijn hartstochtelijke wenschen. Is het deze verlatenheid en ontgoocheling geweest, waaronder hij lijden moest, meer dan iemand? Was het de nawerking der vreeselijke schokken van het afgeloopen jaar, welke zijn teer, maar zoo hevig voelend gemoed verscheurd hadden? Zeker is, dat zijn zenuwgestel in den winter van 1895 in die mate bleek aangetast, dat hij in een sanatorium rust en genezing moest

zoeken. In den zomer van 1896 was hij weer zich zelf en weldra kon hij de redactie van zijn tijdschrift weer op zich nemen'.

In een simpele noot wordt onderaan vermeld: 'Bizonderheden hierover zijn te vinden in het dagboek van Fr. van Eeden, dl. II en III. Van Eeden heeft Kloos meer dan eens opgezocht en sinds Mei 1896 eenige maanden bij zich in huis gehad'.

In de bespreking van 's-Gravesande's boek heeft dr G.W. Huygens in de Nieuwe Rotterdamse Courant van 18 februari 1956 gezegd: 'Men weet dat De Raaf, die vele Rotterdammers als een naïef man gekend hebben, uit de troebele bron aan de Regentesselaan putte'. Zo is het dan ook onjuist dat Kloos 'in den winter van 1895' rust en genezing in een sanatorium moest zoeken; dat was eraan voorafgegaan, in het voorjaar. Het eerste bericht hieromtrent is van Diepenbrock, van 20 october 1894: 'Er is een groote schrik over Kloos en Boeken. De eerste schijnt werkelijk krankzinnig te zijn'. ('s-Gravesande p. 500). Hij woonde toen bij Witsen te Amsterdam en tevoren had Diepenbrock hem aldaar aangetroffen 'met naakt lichaam op de wijze van een sidderenden satyr, met beide handen de flesch vasthoudend, zoolang hij zijn schandelijken roes uitsliep' (p. 502). Kloos' vader, een onbehouwen kleermaker, wilde hem liefst dadelijk op overheidskosten in een gesticht doen opnemen, maar de vriendinnen Saar de Swart en Anne Vis, die in het atelier van Witsen woonden, gingen hem verplegen, met dr Van Dieren als arts. Dit bleek niet voldoende te zijn; de maanden februari, maart en april 1895 heeft Kloos te Arnhem in het sanatorium van dr G. Jelgersma (de latere hoogleraar) doorgebracht. Begin mei vluchtte hij daar vandaan, weer naar Witsen, en dit gaf Jelgersma aanleiding om Witsen een brief te sturen, waarin onder meer voorkomt over Kloos: 'In Amsterdam heeft hij één maal zeker, maar waarschijnlijk twee maal een aanval van delirium tremens door gemaakt'. (p. 505).

Van Eeden heeft de patiënt daar al spoedig opgezocht, en in het derde deel van zijn dagboek, pagina 54, oordeelt de medicus-psychotherapeut:

'Ik heb den 11den Mei op zijn kamer in de Weteringstraat met hem zitten praten. Ik vond hem geestelijk zeer achteruitgegaan. Ik houd hem zeker voor verloren, dit kan niet meer terecht komen, vrees ik. Hij was hartelijk en vriendedelijk. Ik had met hem te doen en vond het navrant'.

Kloos - die ook in het sanatorium het drinken niet had kunnen laten en met leugens geld wist los te krijgen om

drank te kopen - werd kort daarna door de politie te Amsterdam dronken op straat aangetroffen en naar zijn kosthuis gebracht. Begin october doet hij een poging tot zelfmoord, en nu volgt het verblijf in het krankzinnigen-gesticht te Utrecht. Hij heeft daar de *Infernale Impressies* geschreven, waarvan het eerste sonnet begint: 'De gek lag onbeweeglijk op zijn leger'; De Raaf zegt ervan (p. 203): ... 'welke mij met diep medelijden vervullen voor den genialen man, die gedwongen werd te vertoeven in een gezelschap waar hij niet behoorde: in een kring van - gekken!' Van Eeden bezocht hem dit keer pas na een paar maanden, in *Mijn Dagboek* van 11 december 1895 staat: 'Kloos kon ik pas vanmorgen spreken. Ik was twee uur bij hem, hij wou me niet weg laten gaan. Het is vreeselijk. Hij gaf me dat lugubere vers. Mijn werk gaat goed, hoewel langzaam. Langzaam rijpt onder dit werk door het idee voor het groote, die tragedie die na den roman komt. Vooral door den indruk der krankzinnigheid, de vreeselijkste geesel - en de tragische grootheid die te dragen'. (Met deze roman bedoelt hij *Van de koele meren des doods*, de psychiatrische studie in romanvorm, in 1900 uitgekomen.)

Na het verschijnen van De Raaf's biografie schreef dr H.W. van Tricht in Den Gulden Winckel van december 1934, p. 192, dat Van Eeden Kloos' voorwaardelijk ontslag uit het gesticht wist te verkrijgen, door hem op eigen medische verantwoording bij zich in huis te nemen. Deel III van het dagboek geeft op bladzij 83, op 3 mei 1896, te lezen:

'Sinds gister is Kloos hier. Ik ben er zeer bezwaard onder geweest, maar nu gaat het weer. Hij zelf is zeer goed en geschikt, luistert naar allen raad, en behalve een zwakheid in zijn geheugen, is zijn geest en zijn gedrag normaal'. En een week later: 'Het gaat goed met Kloos. Hij wordt veel beter en is nagenoeg normaal'. Kalff jr. zegt in dit verband veelbetekenend (p. 134 van zijn boek over Van Eeden): 'Tenminste naar het lichaam is de vriend er boven op gekomen' ... Dat de toestand de eerste jaren nog niet rooskleurig was, mag men afleiden uit wat Maurits Uyldert in het tweede deel van zijn biografie van Verwey (1955) aanhaalt uit een brief van Van Deyssel aan Verwey, de dato 22 januari 1899 (p. 291). Van Deyssel verontschuldigt zich daar, dat hij in de vierde bundel van zijn *Verzamelde Opstellen* een prijzend artikel over Kloos heeft doen herdrukken. We lezen in dat epistel: 'Bovendien heb ik met hem een enorm *medelijden*, daar ik geloof dat zijn leven *ellendig* is (en waarschijnlijk niet meer te veranderen). Ik dacht dus: laat ik dit doen *voor het misschien te laat is*. (Gek of dood)'.

Terwille van de historische waarheid omtrent het plotseling in elkander storten van het bloeiende tijdschrift De Nieuwe Gids - van ‘meer nog dan een bloeiend tijdschrift, hij was het orgaan van geheel een generatie in litteratuur, kunst, politiek en enkele vakken van wetenschap’, zegt Van der Goes - is vorenstaande uiteenzetting alleszins gerechtvaardigd. De medestanders van de ongelukkige dichter hebben waardig gezwegen op zijn aanvallen, hem een hulpkracht willen geven en financieel de hand boven het hoofd houden - wat door Van Eeden's toedoen schipbreuk leed. De Nieuwe Gids, na geruïneerd te zijn, ging van Versluys over naar S.L. van Looy en werd maandblad; Verwey en Van Deyssel brachten bij Scheltema & Holkema het Tweemaandelijksch Tijdschrift uit (wat de ondertitel was geweest van De Nieuwe Gids) en Tak kwam bij Van Gogh met De Kroniek.

De belangrijke periode van De Nieuwe Gids is ten einde: in 1894 begint Van Deyssel zijn *Opstellen* te verzamelen, Kloos zijn *Verzen* te bundelen en ook zijn *Veertien Jaar* bijeen te kiezen; Van Nouhuys geeft omstreeks dit tijdstip zijn studies over de Nieuwe Gids'ers uit. Terwijl de markantste stukken uit het tijdschrift dan al in *Een Picnic in Proza* zijn verschenen, in één sierlijk deeltje: de periode wordt afgesloten. In 1897 blikt ook Gorter erop terug, in De Nieuwe Tijd - het door Van der Goes, Gorter en Henriëtte Roland Holst in 1896 gestichte sociaal-democratische maandblad (dat van beide laatstgenoemden gedichten bevat) - en uit zich zeer afkeurend: *Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland*; in 1898 brengt Paap *Vincent Haman* en van 1897 tot 1901 redigeert Herman Heijermans als een reactie de radicaal realistische Jonge Gids.

En zo zijn we aan het einde van de vervulling van de op ons genomen taak gekomen en kunnen we een terugblik op de hoofdlijnen van onze arbeid werpen. Allereerst werd er aangetoond hoe Jeanne Reyneke van Stuwe de wereld wilde doen geloven dat de Beweging van Tachtig eigenlijk haar oorsprong bij haar man had gevonden. Vervolgens hoe de leuzen van die tijd al uit de begin-negentiende, achttiende en zeventiende eeuw in Frankrijk dagtekenden. Dan, hoe de toegenomen welvaart de ontwikkeling van de cultuur had bevorderd. In de letteren werd de opkomst van het naturalisme in Frankrijk en België geschetst. Men kreeg te lezen hoe, vooral jonge, intellecten er voor openstonden en sloeg een blik in de lectuur van Van Gogh, in de Amsterdamse studentenalmanak en op de wisselwerking tussen schilders en schrijvers, eerst in

Frankrijk en België, dan te Amsterdam. De verschillende culturele centra in Nederland die voor het nieuwe belangstelling hadden werden behandeld en de mogelijkheden tot uiting die ze vonden, met name in De Nederlandsche Spectator en De Amsterdammer. Daarna kwamen de jaargangen van De Nieuwe Gids aan beurt; waarna de uitheemse beïnvloeding van de voornaamste litteraire figuren werd nagegaan. Was Kloos dan al niet de stichter van het tijdschrift geweest, hij bewerkte er althans de ondergang van, maar dan toch nadat het veel waardevol werk had gebracht en ontegenzeggelijk een mijlpaal is geworden in de Nederlandse letterkundige geschiedenis.